

ميراث الترجمة

تراث الإسلام الجزء الثاني

ترجمة: زكي محمد حسن

السَّلامُ
عَلَيْكُمْ



تُراثُ الإسلامِ

الجزء الثاني

كان أهم ما تمخض عنه البحث في "تراث الإسلام" انتقاء أحادية هذا التراث؛ فقد كانت التأثيرات لغوية؛ لأن الدنيا تحدثت العربية لغة للعلم والتجارة والملاحة والأدب والفن، وهو ما تشهد عليه المفردات الكثيرة ذات الأصول العربية في اللغات الأوروبية الحديثة، وكانت علمية وعملية في مجال الطب والزراعة والرى والملاحة والرياضة وتربية الحيوان وعلاجه، وكانت فلسفية بفضل ابن سينا وابن رشد صاحب الفضل في ظهور ما يعرف باسم "الرشدين اللاتين" في أوروبا العصور الوسطى، كما كانت فنية تمثلت فيما خلفته من عمائر مذهشة على أرض أوروبا، وفي شتى أرجاء الدنيا وفي الأعمال الفنية على الخشب والنحاس وزخارف فن الأرابيسك وفي إنتاج الأعمال الرائعة على السجاد والأواني المعدنية وفنون طلاء المعادن. كانت تأثيرات الحضارة العربية الإسلامية على الملاحة البحرية، من حيث استخدام البوصلة والشرع المثلث، وشكل بناء السفن، عميقة ومفيدة في حوض البحر المتوسط، مثلما كانت في البحار الأخرى والمحيطات المفتوحة كما كانت كذلك في مجال الهندسة الميكانيكية والآلات الرافعة ذات التروس، حسبما أثبتت الدراسات الحديثة. وفي مجال البصريات، وبناء المدن وفي الأدب (تأثير ابن عربي على الكوميديا الإلهية لدانتى أليجييري، والذي ثبت من خلال دراسة حديثة حول هذا الموضوع، وألف ليلة وليلة).

هذا الكتاب يحمل عنوانا بالإنجليزية هو **the legacy of Islam**، أسهم فيه عدد من الباحثين الأوروبيين، قدم له ألفرد جيوم، وتناول عدة جوانب مهمة في إطار العنوان الذي يحمله الكتاب، كما أسهم في ترجمته عدد من جيل الأساتذة المؤسسين.

تراث الإسلام

(الجزء الثانى)

المركز القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة

المحرر : طلعت الشايب

- العدد : ١١٠٨

- تراث الإسلام - فى الفنون الفرعية والتصوير والمعمارة (الجزء الثانى)

- مجموعة من الباحثين

- زكى محمد حسن

- طبعة أولى ٢٠٠٧

هذه ترجمة كتاب :

The Legacy of Islam

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة .

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

e.mail:egyptcouncil@yahoo.com

المركز القومي للترجمة
المشروع القومي للترجمة

تراث الإسلام

(الجزء الثاني)

تأليف : مجموعة من الباحثين
ترجمة : زكي محمد حسن



٢٠٠٧

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

تراث الإسلام / تأليف : مجموعة من الباحثين : ترجمة : حسين مؤنس -
[وآخ] : تقديم : قاسم عبده قاسم - القاهرة : المركز القومي للترجمة ،
٢٠٠٧

٢ مج : ٢٤٨ ص : ٢٠ سم - (المشروع القومي للترجمة : العدد ١١٠٨)

١ - الحضارة الإسلامية

(أ) مؤنس ، حسين (مترجم) .

٩٥٣

(ب) قاسم ، قاسم عبده (مقدم) .

رقم الإيداع ٧٦٣٩ / ٢٠٠٧

الترقيم الدولي 1 - 275 - 437 - 977 I.S.BN.
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية
المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها
في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز القومي للترجمة .

تراث الإسلام

THE LEGACY OF ISLAM

الجزء الثاني

في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة

كتبه بالانجليزية

CHRISTIE-ARNOLD-BRIGGS

وترجمه وشرحه وعلق عليه

الدكتور

زكي محمد هبة

أمين دار الآثار العربية

١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م

مقدمة المصرب

— ١ —

طلب منى أعضاء لجنة الجامعيين لنشر العلم أن أساهم في
ترجمة كتاب « تراث الإسلام » بأن آخذ على عاتقي أن أنقل
إلى العربية الفمول التي كتبت فيه عن العمارة والتصوير وسائر
الفنون . وقد كنت منذ زمن طويل شديد الإعجاب بهذا
الكتاب ، فلم أحجم عن تلبية ندائهم على الرغم من ضيق الوقت
وصعوبة المهمة والحاجة إلى مصطلحات فنية يفهمها القراء
وتؤدى في جلاء ووضوح كل المعاني التي تؤديها مثيلاتها في
اللغات الأوربية

ومهما يكن من شيء فإن أكبر الظن أنى قد وقفت إلى
تذليل أكثر العقبات التي قامت في سبيلى . وهامى فصول
الفنون من « تراث الإسلام » تظهر اليوم للقراء ، وعليها تعليق
وشروح كتبها إتماماً للفائدة وإيضاحاً للقامض من عبارات
الكتاب ومصطلحاته الفنية

وإذا جازى أن أخرج عن المؤلف من تكلف التواضع ،
فإنى أحرص على تسجيل إعجابى بهذه الفصول وفخرى بترجمتها ،
متمنياً أن يهىء القراء لها من حسن الاستقبال ما أخلصها أهلا له

ورث الإسلام فنون البلاد التي اكتسحتها جيوشه المنصورة
وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية التي ازدهرت في سورية ومصر
وبيزنطة وفي إيران وبلاد الجزيرة ولكنهم ما لبثوا أن أفرغوها
في قالب متجانس متناسب فظهر في عالم الفنون فن بل فنون
إسلامية أثرت بدورها في فنون الغرب تأثيراً لا يزال ظاهراً
حتى اليوم

والواقع أن العالم المتمددين في القرون الأولى بعد الميلاد كان
قد سُم الفن اليوناني القديم ، وثاق إلى نوع من التجديد ينقذه
من منتجات هذا الفن التي أعوزها التنوع والابتكار فتطاع إلى
تقاليد وأساليب فنية أعظم أهمية وأكثر حرية في الزخارف
والموضوعات ، لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ونتاجة
عظيمتين إلا ما يمتاز به من أسرار في مزيج الألوان تملأ البصر
وتبهج الخاطر . تلك الأساليب الفنية المشودة وجدها العالم
المتمددين عند الساسانيين أولاً ، ثم في الفنون الإسلامية بعد أن
امتدت الامبراطورية العربية واتسعت أرجاؤها .

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب والطرق التي
سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلى أوروبا فهي
الأندلس وصقلية والحروب الصليبية ، ثم دولة الترك في البلقان

وبحر الأرخيل وتجارة الجمهوريات الإيطالية مع مدن الشرق الأدنى وثغوره .

ففي الأندلس أُنعت المدينة الإسلامية ، وأدخل العرب صناعة الورق ، وأصبحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن في أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية ، وظل المستعمرون من الأسبان يبنون العمار ويصنعون التحف متأثرين بالأساليب الفنية التي أدخلها العرب في أسبانيا وناعمين برغد عيش وبتسامح ديني كبيرين ، ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرتهم إلى الشمال ، فزاد بذلك محيط المدينة الإسلامية اتساعاً ، ونقل هؤلاء المستعمرون إلى مهبجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم . وما لبث نجم المسلمين في الأندلس أن أذن بالأفول فتقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص ، ودخل كثير منهم تحت السلطان المسيحي فصاروا يعملون للملوك والأمراء الأسبان ، وتعلم منهم غيرهم ، فانتشرت أساليبهم الفنية وكان سقوط طابطة سنة ١٠٨٥ ، وقرطبة سنة ١٢٣٦ واشبيلية سنة ١٢٤٨ أكبر عامل على امتزاج الصنائع المسلمين أو المستعربين بغيرهم ، ثم كان سقوط غرناطة سنة ١٤٩٢ خاتمة هذا الطور الذي تلم فيه صنائع الغرب عن المسلمين كثيراً من

أسرار صناعاتهم في العارة والفنون الفرعية ؛ ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطراز الأسباني الذي ينسب إلى المدجنين « mudejar » أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال سلطان العرب في الأندلس ؛ وقد نشأ هذا الطراز في طليطلة واشتغل الصانع « المدجنين » بزخرفة الكنائس ودور الخاصة في أنحاء أسبانيا ونبغوا في الفنون الفرعية كصناعة الخرف والمنسوجات والنقش على الأخشاب ، وكانت لهم في ميدان العارة آثار تذكر ، وأهمها قصر اشيلية L' Alcazar الذي بنوه للملك پدرو سنة ١٣٦٠ ، والذي ظل مقرا للأسرة المالكة الأسبانية حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك أسبانيا من تحف إسلامية نادرة . وكذلك كان المسيحيون إبان العصور الوسطى يقبلون على الحج إلى مدينة سانتياجودى كومبوستلا Santiago de Compostella في أسبانيا فيتاح لهم الإعجاب بعائر المسلمين والمستعربين إعجاباً يبدو أثره في النسيج على منوالها واقتباس الأساليب الفنية فيها

أما صقلية فقد فتحها المسلمون بعد أن غلب سلطانهم على البحر الأبيض المتوسط كما ملكوا سردانية ومالطة وأقريطش وقبرص ، ودانت لهم صقلية أكثر من قرنين واستولوا على عدة

ولايات في جنوبي إيطاليا وكان حكمهم في صقلية مأثود المدل والنسامح الديني فعمروا الجزيرة وأدخلوا فيها ضروب الصناعة والزراعة ولا سيما صناعة الورق التي انتشرت منها إلى إيطاليا وصناعة المنسوجات الحريرية الذائعة الصيت كما أدخلوا أساليبهم الفنية في العمارة والصناعات الدقيقة ، ولما آل الحكم إلى النورمان من بعدهم كانت المدنية والفنون الإسلامية راسخة القدام في صقلية ، واتبع النورمان سياسة تسامح ديني عظيم فظلت مدينة الإسلام وتقاليده الفنية زاهرة في صقلية وانتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوروبية

والحروب الصليبية لا يعيننا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا ، وكان من النتائج العقلية تأسيس المملكة اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معازل لها في الشرق الأدنى وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأکبر في نشر الثقافة الإسلامية في المغرب وأن فضل الحروب الصليبية في هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن في الشام في عصر الحروب الصليبية مدينة تعادل مدينة الأندلس أو صقلية ،

فضلا عن أن هذه الحروب لم تكن مرثعاً خصيباً للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة ، نقول إن صح ذلك في ميدان العلوم والآداب ، فإنا نعتقد أن الدور الذي لعبته الحروب الصليبية في نقل الصناعات والفنون الإسلامية إلى أوروبا خطير لا يستهان به . ولعل وجود الرنوك عند أمراء المسلمين في الحروب الصليبية كان أكبر عامل في تطور علم الرنوك والأشعة عند الغربيين فأصبحت له مصطلحاته الدقيقة وقواعده الثابتة ؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب في ما فعله البنادقة من سك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين ، وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلاً عن التاريخ المجرى ، وظل هذا النظام قائماً حتى احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة ١٢٤٩ وكذلك كان استيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية وامتداد سلطانهم على أمم البلقان وسكان جزائر بحر الأرخبيل واتصال ملوك أوروبا ببلاط الخليفة . نقول كان ذلك كله أكبر عامل على طبع فنون تلك الأقاليم بطابع شرقي لا يزال ظاهراً حتى اليوم ، كما كان مصدر كثير من الأساليب الفنية الإسلامية التي انتشرت من العالم التركي إلى شائر أنحاء القارة الأوروبية

وقد تنبه الأوربيون أنفسهم ، منذ زمن بعيد ، إلى تأثير
الفنون الإسلامية في فنون الغرب فكتب سبنسر Smith Spencer
في سنة ١٨٢٠ مقالا حاول فيه تفسير شريط الكتابة
الكوفية في صندوق الحاج الشهير بكاتدرائية بايه Bayeux وأشار
إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقايد
حروف عربية . وجاء بعده فيلمان Willemin فدرس سنة ١٨٣٠
الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتي محفوظ في
المكتبة الأهلية ، (fonds latin, 1075) وتعرف باسم
Apocalypse de Saint-Sever ، ولاحظ أن في إطارها تقايداً
عجيباً للكتابة العربية في القرن الحادي عشر ، واقتفى أثره
لوفجييريه Longperier فكتب سنة ١٨٤٦ مقالا عن استخدام
الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب
(L'emploi des caractères arabes dans l'ornementation
chez les peuples chrétiens d'Occident, -Revue Archéol-
ogique, 1846)
وكان هذا المقال أساس بحث قدمه سنة ١٨٧٦ إلى جمعية
الآثار بين الفرنسيين الأستاذ الفرنسي لوى كوراجو Louis
Courajod:
وكذلك تحدث إميل برتو Emile Bertaux سنة ١٨٩٥

عن التأثيرات الإسلامية في بعض العمار المسيحية بإيطاليا وفرنسا
(Les arts de l'orient musulman dans l'Italie méridionale,
Mélanges de l'Ecole française de Rome, tome XV)
ثم درس في سنة ١٩٠٦ التأثيرات الإسلامية في الفنون الأسبانية
على أن العالم الفرنسي إميل مال E. Mâle كان أول من
عنى بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة ١٩١١
مقالا عن تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة في بعض الكنائس
الفرنسية (La Mosquée de Cordoue et les églises de
l'Auvergne et du Velay, - Revue d'art ancien et
moderne, 1911) . ثم كتب في سنة ١٩٢٣ مقالا جمع فيه
أمثلة كثيرة لتأثير الظواهر المعمارية الإسلامية في أبنية
الكنائس الفرنسية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر
(Les influences Arabes sur L'art roman, Revue des Deux
Mondes, novembre 1923) ، وإن كان هناك ما يؤخذ على
هذا البحث الشائق فهو خلوه من الصور وال لوحات اللازمة
لتوضيح ما فيه من نظريات وأمثلة

ومنذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والاسبانية
والإيطالية في العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية
فيها ، كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم ، فعدوا
في كتبهم فصولا لبحث هذا الموضوع ، وكذلك كتب الأستاذ

سوليه G. Soulier مقالا عن الحروف الكوفية في التصوير

التوسكاني (Les caractères coufique dans la peinture

toscane. - Gazette des Beaux - Arts, 1924) ثم كتاباً عن

التأثيرات الشرقية في التصوير المذكور (Les influences

orientales dans la peinture toscane. Paris. Laurens.

1924). وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H. Glück سنة ١٩٢١

مقالاً عرض فيه لتأثير العثمانيين في الفنون الأوربية (Kunst and

Künstler an den Höfen des XVIe bis XVIII. Jahrhun-

derts und die Bedeutung der Osmanen für die eur-

opäische Kunst—Historische Bletter, herausg. vom

Staatsarchiv Wien, I, 1921)

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية

كتبه سنة ١٩٢٣ في مجلة برلينجتن الأستاذ جيل ديلا تورييت

Gille de la Tourette. وكذلك كتب نخبة من الآثاريين

الاسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين

وعن التأثير الإسلامي فيهما. ومن ذلك كتاب الأستاذ

جوميرو مورينو Gomez Moreno سنة ١٩١٩ عن كتانس

المستعربين. ومؤلفات الأستاذ بويجي كادافالش Puig y

Cadafalch

وكتب الأستاذ اندكتور كوتل Kühnel مدير متاحف

برلين عدة مقالات شائعة في تأثير الفنون الإسلامية في فنون الشرق .

وفي سنة ١٩٢٨ تلت السيدة الجلييلة هنريت ديثونشير Madame R. L. Devonshire في مؤتمر المشرقين في أكسفورد بحثاً عن بعض التأثيرات الإسلامية في الفنون الأوربية ، وكان هذا البحث أساساً لأربع محاضرات ألقتها بالفرنسية في الجمعية الجغرافية الملكية ثم طبعها في مجلة الأسبوع المصري La Semaine Egyptienne كما ظهرت منها بعد ذلك طبعة مستقلة تلتها في العام الماضي طبعة أخرى (Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe — Le Caire, Schindler 1935) ويمتاز هذا البحث الشائق بسهولة وبكثرة صور التي تساعد على تفهم ما فيه من نظريات ومقارنات .

أما الفصول التي نقدمها اليوم للقراء فقد درس فيها الأساتذة كرسى Christie وأرنولد Arnold و بريجز Briggs موضوع التأثيرات الإسلامية دراسة وافية ، توخا فيها شيئاً كبيراً من الانصاف والأمانة العلمية وزينوها بكثير من الصور و « اللوحات » تسهلاً للمقارنة وتوضيحاً للنظريات الفنية .

زكي محمد حسن

أمين دار الآثار العربية

القاهرة في ١٤ يونيه سنة ١٩٣٦

الفنون الإسلامية الفرعية
وتأثيرها في الفنون الأوربية

كتبه بالانجليزية

A. H. CHRISTIE

الفنون الإسلامية الفرعية^(١)

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

حيث بدأ الإسلام حياته الحافلة بمظانم الأمور وجلال الأحداث والتي أتيج له في أثناءها أن يخلق في الميدان الغربي شكلا جديداً من أشكال الفن بالمدن المطلة على المحيط الإطلنطي ، كان يسير من أقاليم لم يزل الفن فيها وليداً متأخراً ؛ فيلاد العرب لم يوجد فيها من فن في ذلك الوقت خلا أثر يجذب تختلف من الماضي السحيق ، أو خلا أثر كان في طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجي ظهر في أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبي تأثراً سطحياً ، ولم يشرق في شبه الجزيرة فن قومي ظاهر حتى في البقاع الخصبة التي كان يسكنها شعب يعيش في رخاء واستقرار

(١) « الفنون الفرعية » هي الترجمة التي استخدمناها حتى الآن للمصطلحات الأوروبية Minor Arts (بالإنجليزية) و Arts mineurs (بالفرنسية) و Kleinkunst (بالألمانية) وقد يمكن أن نسميها الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية كما تعرف أحياناً باسم الفنون الزخرفية . والمقصود بها على كل حال هو الفن في الأشياء المقلولة التي ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير . فبعض مؤرخي الفنون يدخلون السجاد مثلاً في الفنون الفرعية والبعض الآخر يفرجونه عنها (العرب)

وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التي تضطر القوم الرحل الذين يضربون في الصحراء إلى أن يعيشوا في عزلة وركود . فإن كان الفن الإسلامي قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب ، فتقوامه المادى قد تم صوغه في أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة .

ولقد أحدثت المسيحية في مصر وسورية تغيير كبير في الفن الوثني الذي كان قائماً في تلك البلاد عند ظهورها ؛ فإن عوامل وعناصر متباينة — بعضها كان دفيناً في البلاد نفسها ، وبعضها أتى به وتطور على يد سيادة أجنبية — لم تلبث أن نهضت بهاروح جديدة وأعاتتها على تكوين فن منسق جميل رائع . أما فيما وراء دجلة والفرات فقد كان الحال غير هذا ، إذ كانت بضع قرون قد انقضت منذ ثار الفرس في وجه حكامهم البارثيين (The Parthians) وقامت بينهم الأسرة الساسانية الفارسية ؛ فبدأوا عهد إحياء قومي زاهر وكان فهم القديم ينمو بهذا الإحياء نمواً قوياً كما كان هذا الفن يومئذ يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقرية الإيرانية أن تدخل عليه من العناصر اليونانية التي كانت سائدة منذ فتوح الإسكندر وعمّا استعارته بعدئذ من أواسط آسيا ما أكتسبه تلك الفخامة والأبهة .

هاتان هما الثقافتان المتعاديتان اللتان كانتا معاً مكرهتين عند المسلمين ، واللذان نشأ بينهما الفن الإسلامي وترعرع .
ولقد كان الفن في العصور الوسطى قبل كل شيء وسيلة لشرح الأفكار الدينية والتعبير عنها ، حتى ليكثرت بداهة أن نرد مذاهب الفن في العصور الوسطى إلى العقائد التي شكلتها .
حقاً أنه من الواضح أن في طبيعة هذه المذاهب الفنية وأساليبها وتكوينها عناصر خاصة تجمعها على اختلافها ، وتدل على أنها ترجع جميعها إلى أصل واحد لولا أن المؤثرات الدينية قد جعلت منها وحدات متميزة . ولقد كان الفن المسيحي في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني ، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التي رسمت على نحو يفهمه الأمي والمتعلم على السواء .

ولكن صناعة الايقونات وصور القديسين كانت تبدو عملاً وثنيا محضاً في أعين العرب ، الذين لم تكن لديهم تقاليد فنية ما ، فنظروا إلى الفنون في ريبة ، ووصلوها بالسحر ، شأن الجماعات الفطرية الأولى ؛ فضلاً عن أنهم في بداية حماسهم الديني كانوا يحرمون الترف ويعرضون عنه اعتقاداً منهم أنه غرور كافر ، أو أنه من حبال الشيطان ، الذي يجب ألا يكون له على مؤمن

سلطان^(١) . ومن ثم فإن أبهة الفن الفارسي — التي لم يلبث
الفرس بعدئذ أن طبعوها بقوة في الفن الإسلامي — كانت في
بداية أمرها تغضب المسلمين بقدر ما كانت تغضبهم المبادل
الوثنية المستقبحة التي كانت تمثلها .

ولقد كانت نشأة الفن الإسلامي في المساجد ؛ فيها ولد في
وضوح النهار . وفي رحابها نما وترعرع تحت رعاية القوم وبين
أنظارهم ، وكانت المساجد الأولى أبنية عادية أقيمت للصلاة
والوعظ وحدهما ، وليس فيها نزوع إلى إتقان في العمارة . وكان
أثاثها حين وجد — إذ لم يكن لها أثاث في أول الأمر —
بسيطاً غاية البساطة . وكان كل تجديد يظهر بالمساجد عرضة
للقند اللاذع .

قيل مثلاً إن الخليفة قد راعه نبأ أول منبر أقيم في مصر ،
فأمر بتعطيه ، لأنه يرفع الخطيب على سائر إخوانه ارتفاعاً
لا يليق^(٢) . كما أن أول محراب أعيد ليرشد الناس إلى اتجاه

(١) راجع ما جاء في كتب الحديث الشريف عن اللباس والزينة
كتحريم استعمال إناء الذهب والفضة ، وكالحث على التواضع في اللباس
والاختصار على الفليظ منه (العرب)

(٢) أدخل المنبر في أئام المسجدة الإسلامية منذ عهد النبي عليه السلام
ولكن الظاهر أنه اعتبر من علامات زعامة المسلمين . اتخذ أبو بكر وعمر
ولم يعرف الأخير في بداية الأمر هل يبيع اتخاذ في الأقاليم أو يرفضه .
ويروي أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً في مسجده بالفسطاط فكتب إليه عمر =

الكعبة قد أثار جدلاً كبيراً لأنه يشبه شياً عظيماً الحنية apse التي توجد في صدر الكنائس المسيحية ، والتي كان المحراب نفسه تقليداً لها من دون ريب^(١) . ولكن سرعان ما ظهر جيل أقل تديناً أخذ يقارن بين قعر المساجد وترف كنائس الكفار ، ثم لم يمض زمن طويل حتى أصبح المنبر والمحراب أظهر زينة في تلك الأبنية التي تعتبر في براعة تصميمها وتنوع زخرفها من مفاخر فن العمارة .

وعند ما انتشر الإسلام وامتد سلطانه إلى كثير من بلاد الله اختلط العرب بغيرهم من الأجناس الأجنبية عنهم ، وأدى ذلك إلى اتساع أفق الفن في أعين المسلمين الذين استطاعوا في حدود الالتزامات التي فرضها عليهم الدين أن يخرجوا بفضل هذا الاختلاط صوراً جديدة للمثل الأعلى في الفن عندهم . وفضلاً عن هذا ، فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو عنصر ثقافة دنيوية بحتة ، وأخذ هذا العنصر يسود البلاد الإسلامية ويستقر فيها على حساب السيادة الروحية ، ثم سرت عادات دخيلة

== يعزم عليه في كسره ويقول : أما بحسبك أن تقول قائماً والمسلمون تحت عتيك ! فكسر عمرو المنبر . راجع ما كتب عن المنابر في مادة مسجد جمادة المعارف الإسلامية (المغرب)

(١) راجع كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج ١ من ٥١ — ٥٣ (المغرب)

إلى نفوس الحكام المسلمين الذين لم يكونوا من الأتقياء التحسين لعقيدتهم . ومنذ يومئذ ضعفت المسحة الدينية في القصر ، وتسللت إلى الإسلام فنون لم تكن تتفق وقواعده كل الاتفاق ، إذ بدأ الحكام المثقفون يميلون إلى الكتب الجميلة والأقمشة الغنية بزخارفها ، وما إلى ذلك مما قد يصلح لملك من الملوك ، ولكن لا يليق بخليفة من خلفاء الرسول . ووجد من النبلاء والأشراف من قلدوا الحكام في غرامهم بالفنون ، ثم وجد من دونهم من كانوا يقلدوهم تقليداً أعمى في تقدير هذه الفنون ، وانتقلت عدوى حب الفن إلى غير هؤلاء ، وأولئك ، فظهر فن متميز يمكن أن نسميه « فن القصر » وعاد كل ذلك بالخير على الصنائع والفنانين ، ولكنه أثار حنق رجال الدين ^(١) .

ولقد كانت العزلة الأرستقراطية مستحيلة في عهد الخلفاء الأولين الذين أوجدوا المساواة الاجتماعية بين الناس ، وجعلوا منها قانوناً لا تصح مخالفته ، قائلين بأن لكل امرئ حق الذهاب عند الحاجة إلى الحاكم وبأن هذا ينبغي له ألا يدع لأحد مأخذاً عليه في نظام حياته ومنزله ونفقته . ومن ثم لم يكن القصر بمعزل عن الشعب ، ولم يكن يسود فيه طراز آخر من المعيشة إلا بعد أن نشأت طبقة أخرى من حكام مترفين ساد بينهم نوع جديد من

(١) فارت كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص ١٩

(العرب)

الأخلاق وطرق المعيشة ، وثم على كل حال ما يدلنا على أن فنا ملكيا دنيويا وجد منذ عهد الأمويين ، ذلك هو فن النقوش الحائطية البديعة التي لا تزال باقية في بيت للصيد في الصحراء شرق البحر الميت ^(١) ، وفيها رسوم آدمية دقيقة يتجلى في طرازها مزيج من التقاليد الشرقية واليونانية ، ويُظن أن هذا البناء شيد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك بين سنتي ٧١٢ ، ٧١٥ م

ولما نقل العباسيون مقر الحكم من دمشق إلى مدينة بغداد بعد أن تم بناؤها عام ٧٦٦ كان فن القصر فنا له تقاليده وأصوله الثابتة ، وقد كان انتقال العاصمة إلى بلاد الجزيرة بداية عهد جديد أيضاً في تاريخ الفن الإسلامي ، فمنذ ذلك العهد بدأ الفن الفارسي يفرض سلطانه على تطور الفنون الإسلامية

وليس من غرضنا هنا أن نتبع نمو الفن الإسلامي خطوة بخطوة ، بل نريد أن نصور في إيجاز بعض تطوراته الرئيسية ، وأن

(١) أنى موزيل Alois Musil في كتابه : Kuseir Amra .

(Vienna 1907) بصور ملونة لرسوم بعض هذه النقوش

راجع عن قصر عمرا مادة Amra في دائرة المعارف الإسلامية ، والفصل الذي عقده الأستاذ كريزول Creswell في كتابه Early Muslim Architecture vol. I للحديث عن عمارة هذا البيت وما فيه من نقوش ، وراجع كذلك كتاب التصوير في الاسلام للدكتور زكي محمد حسن ص ١٩ — ٢١ وكتاب الفن الاسلامي في مصر للمؤلف نفسه ج ١ ص ٣٢٢ و٣٧٥ و٣٩٠ (المغرب)

تعنى خاصة ببعض منتجاته المهمة لترى كيف أثرت هذه التطورات في تقدم أوروبا المسيحية ، وذلك في عصور ازدهار الفن الإسلامي والعصور التالية لها . وفوق هذا فموضوعنا هو الفنون الفرعية وهى الفنون التى كان يزاوئها الصنائع الذين كانوا يستدعون للتأثيث الأبنية بكل ما يلزمها من ضرورى أو كلى يتطلبه الغرض الذى أنشئت من أجله .

وسرعان ما أصبح المسلمون بنائين مهرة فحققوا أفكاراً هندسية معينة بمقربة حاذقة وبصيرة فنية صائبة . ولئن كان اعتراض الدين على الصور الآدمية حائلاً دون أى تقدم فى صناعة التماثيل ، فلقد برع المسلمون جداً فى الحفر على الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد .

وبالرغم من أن النقش على الجدران كان فيما يظهر معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام^(١) فإن التصوير الإسلامى الذى نعرفه الآن لا يتجاوز الصور الصغيرة التى تعرف فى اللغات الأوربية باسم miniature^(٢) يستوى فى ذلك ما كان منها مستقلاً بنفسه وما رسم توضيحاً للمخطوطات أو نحو ذلك ؛ وكلها تدل على

(١) راجع كتاب التصوير فى الإسلام للدكتور زكى محمد حسن من

(المغرب)

وما بعدها

(٢) الظاهر أن كلمة miniature يمكن التمييز عنها بلفظى نقش

أو رنق واسكنهما غربان وربما ذاع استعمالها فى المستقبل . =

قدرة فنية عظيمة وتفوق فني كبير في اختيار الألوان وصناعتها ،
لولا ما يعوزها رغم ذلك من صفات خاصة نستطيع أن نتبينها
في خير الصور التي خلقتها لنا أوروبا من العصور الوسطى وفي
ظروف مشابهة .

وإن فات المسلمين أن يطاولوا أوروبا في الفنون الجيلة
— إذا استثنينا فن العمارة وحده — فإن نجاحهم في الفنون
التي انطلقت فيها عبقريتهم لم يكن له مثيل في العصور الوسطى .
ولقد كان الإسلام الوارث المباشر لكثير من الأساليب الفنية
وتقاليد الحرف القديمة التي لم تكن معروفة في الغرب . فكما أن
علماء المسلمين قد نقلوا إلى الخلف ذخيرة كبيرة من العلوم
والدراسات القديمة فإن الصناع المسلمين قد حفظوا وهذبوا ثم
نشروا في البلاد الأجنبية ما كان ذاتماً في الشرق من صناعات
دقيقة مراكزها الحوانيت والمصانع ، ولم تكن هذه الصناعات

≡ وعلى كل حال فإن لفظة miniature في اللغات الأوروبية مشتق من
minium أي الزنجفر (vermillion) وهو أكسيد الرصاص بنسبة
مرتفعة من الأكسجين) وكان يستخدمه المصورون والفنانون الذين كانوا
يذهبون المخطوطات في العصور الأولى . وأطلق اسم miniature في البداية
على الصور الصغيرة التي كانت تزين بها المخطوطات والتي كانت تلون
بالأصباغ السائلة المزوجة بالصمغ ثم امتد استعماله إلى جميع الآثار الفنية
الدقيقة الصنعة الصغيرة الحجم من صور وتقوش ورسوم ونحف أثرية
محفورة (العرب)

قد نفذت قبل ذلك إلى أوروبا — أو — كانت على الأقل قد درست معالمها في عهد الاضطراب والظلم الذي كان فاتحة العصور الوسطى .

وأخذ المسلمون حين كانوا يجددون هذه المهارة الفنية القديمة يتميزون بميزة واضحة كل الوضوح ، حتى أنها تبدو شيئاً طبيعياً يقض الطرف عنه ولا يعار ما يستحقه من الأهمية . فكل شيء أعد للاستعمال العادى ، أو كان معداً للخفلات وما إليها ، قد أسرف المسلمون في جعله حياً بما كانوا يخلعون عليه من زخرف تبدو موضوعاته كأنها طبيعة نامية كمثل الأشكال التي تسبغها الطبيعة نفسها على المخلوقات الحية . وأشكال هذه الرسوم والزخارف — ولو أنها أجنبية عن الغربيين — لم تكن من البعد عن التقاليد الأوروبية بحيث لا يمكن أن تتفق وإياها . ومهما تكن غريبة فإن غرابتها على كل حال غرابة جذابة تبعث على الخيال ، وكل أجزائها مرسومة بمهارة فائقة ، حتى لقد نتخدع فنزعم أن وراء تكوينها للمادى حيوية كامنة يصعب علينا إدراكها . على أن هذه الخصوبة الزخرفية ليست مجرد وسيلة للفرغ أو تغطية أشكال ، وإنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة بدونها يعد الأثر الفني ناقصاً ^(١) .

(١) في دار الآثار العربية وغيرها من المتاحف قطع أثرية عديدة تؤيد =

والواقع أن غنى الموضوعات الزخرفية وتكرارها على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقى كما يريح الأذن الغربية توافق النغمات وتنوعها . ولقد كان الصناع الشرقيون مولعين بالزخارف حتى لقد وقفوا على دراسة مسائلها جهوداً عظيمة متواصلة ، ووضعوا لها أصولاً ما يزال الصناع المحدثون يقتفون آثارها حتى اليوم . وإن أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامى كافية لأن تظهر أن صناعة الزخرفة خليفة بأن تنبؤاً المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التى أنتجتها المبدئية الإسلامية .

وبالرغم من أن الأصول الدينية قد أجمعت على أن تحرم على الفنانين المسلمين تحريماً قاطعاً تصوير الأشكال الآدمية أو المخلوقات الحية فى آثارهم الفنية ، فإن الواقع يدل على أن مثل هذه الصور شائعة فى الزخارف الإسلامية شيوعاً ظاهراً بالرغم من

== قول المؤلف وثبت أن الفنان القدير فى العالم الإسلامى كان يسئل للفن قبل كل شئ ، كما يظهر من الزخارف الدقيقة الجميلة التى نراها على التحف الأثرية فى أجزاء ليست ظاهرة لعين الرأى ولا رقيب على الصانع فى زخرفتها إلا نفسه وإخلاصه لتقاليد الفن والصناعة . ومن التحف التى تتجلى فيها هذه الظاهرة مقلمة محفوظة فى دار الآثار العربية من نحاس مكفت بالذهب والفضة ومزينة بزخارف هندسية ونباتية وبأشرطة كبيرة من الخط الكوفى وبكتابات نسخية دقيقة وهى باسم السلطان الملك النصور محمد التوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ ميلادية) . (المغرب)

أنه ليس صحيحاً أن مذهباً من المذاهب الإسلامية قال بعدم
تحرّمها^(١) فضلاً عن أن المشاهد أنها لم تستعمل داخل المساجد
في وقت ما . ولذا فوجودها على أثر من الآثار يشهد بأن هذا
الأثر صنع لغرض غير ديني . ولما كان تحرّم الأشكال الآدمية
نظاماً دينياً فلسفياً متشديداً وقواعد صارمة لا يمكن أن يرضخ لها
الجميع ، فإن ذوى المحيط العقلي الواسع والتسامح الديني العظيم
والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يفضون الطرف عن مجاوزته ؛ ولكن
على الرغم من ذلك فإن هذا التجاوز ظل يُحفظ النفوس الثقية
الشديدة التعصب للدين ، فكان هذا الفن لا يقتضى يقاسى ثورة
هذه النفوس واحتجاجها وتنكرها بين آن وآخر . ولذلك ترى
بالمتاحف والمجموعات الفنية تحفّاً كثيرة قد لحق بها عطب بليغ
بتأثير ضربة قوية أو تشويه مقصود ، مما ينهض دليلاً لا يقبل
الشك على أن الحساس الديني كان يطلق نائرة الغضب
والاحتجاج^(٢) .

(١) راجع كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن
ص ١٨ — ٢٠ (المرب)

(٢) قارن ما جاء في كتاب مناب عمر بن عبد العزيز لابن الجوزي
(طبعة بيكر Becker بليزج ص ٤٦ و ٤٧) من أن عمر بن عبد العزيز
مر يوماً بمحام عليه صورة فأمر بها فطست وحكّت ثم قال لو علمت من
عمل هذا لأوجته ضرباً .
وعلى كل حال فإن في التاحف صوراً فنية كثيرة شوهها المتعصبون . =

ومن الميزات الظاهرة في الزخرفة الإسلامية استعمال النقوش الخطية العربية . فكثيراً ما نرى آية من آيات القرآن الكريم أو بيتاً من الشعر أو عبارة من عبارات التحية أو التهنية والبركة تدور حول حافة تحفة أثرية أو تكون شريطاً زخرفياً على أثر من الآثار أو تملأ طرفة^(١) أو شكلاً هندسياً ما . ونرى بين حين وآخر أثراً من الآثار الثمينة يزينه اسم صاحبه النبيل ومعه ألقابه الفخمة ، فيهدينا ذلك إلى معرفة تاريخ هذا الأثر ومصدره ، وقد يُنص عليهما نصاً في بعض الأحيان ، وذلك حين يميز الصانع عمله الفني بتوقيعه ويثبت مع هذا التوقيع اسم

== مثال ذلك صورة قصة الأمير حمزة المحفوظة في متحف فكتوريا وألبرت ، حيث حُزب وجوه الأشخاص الرسومة فيها . وهناك مخطوط آخر في وكالة حكومة الهند بلندن موضوعه مختارات في الدين والتصوف من الشاعر الفارسي نظامي وفيه صورة واحدة تمثل مجلس شراب وسمر في الهواء الطلق ولم يستطع صاحب المخطوط أن يقطع الصورة حرصاً على ما فيها من النصوص كما خشي تشويهها حرصاً على جلال المخطوط ، فلجأ إلى مصور طلب إليه أن يرسم فوق رؤوس الأشخاص مناظر طبيعية وأشكالاً نباتية تخفي معالمها بحيث بقيت الأجسام دون رؤوس ظاهرة .

انظر اللوحة ٧ من Arnold : Painting in Islam

(العرب)

(١) cartouche وهي زخرفة أو شكل هندسي يشتمل على نصاء تنقش فيه كتابة أو ترسم فيه شارة أو دنك ؛ ومن ذلك أيضاً الأشكال المستطيلة المقوسة الملائمين التي كانت تحفر فيها بالرسوم الميروغليفية أسماء الفراعنة المصريين (العرب)

للمدينة التي صنع فيها الأثر والسنة التي تم صنعه فيها .
والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم
للفن الاسلامي تعتبر حينها وجدت دليلا على سيادة الإسلام
وعظم تأثيره . ولأنها الخط الذي دُوت به القرآن الكريم ،
كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره ^(١) ، وطالما
تنافس الخطاطون في تحسين حروفها الجميلة ، وأتت أجيال من

(١) تلاحظ أن الكتابات على الأبنية والتحف الأثرية من المصنوعات التي
ازدهر فيها الفن الاسلامي تكون إما باللغة العربية أو باللغة الفارسية ، وقد
كانت العربية بطبيعة الحال أوسع انتشاراً وأعظم نفوذاً ، ولأننا نحن المسلمين
نعتقد أن القرآن كلام الله عز وجل نزل به الوحي على رسوله محمد ، ظلنا
طويلا ، لا نسمح بنشره إلا باللغة التي نزل بها ولا نسمح أن يكون في اللغات
الاسلامية الأخرى (كالفارسية والتركية) إلا نقاسير وغشوح . ولهذا
السبب عنه كانت جميع الكتابات ذات الصبغة الدينية في العالم الاسلامي
كله مكتوبة باللغة العربية وكذلك أكثر الكتابات ذات الصبغة الرسمية
كالبناء على السلاطين والأمراء والكتابة على شواهد القبور والنساء
لصاحب التحفة الأثرية المرقومة عليها الكتابة وكامضاءات الفنانين وصكوك
الهباء والتيج . وهكذا نرى أن اللغة العربية قامت بين الأمم الاسلامية مدة
طويلة . مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية في المصور الوسطى . على أن
اللغة الفارسية لم تلبث أن ذاع استعمالها في الجزء الشرق من العالم الاسلامي
بعد أن أصبح الفرس يكتبونها بالحروف العربية وبعد أن تأثرت بالعربية
وقبلت عنها كثيراً من المفردات والتراكيب ، وزادت مكانة اللغة الفارسية
حتى صارت تعني بدراساتها الطبقات المتعلمة في الولايات التركية منذ القرن
السادس عشر ، كما أنها احتفظت بذيقها في بلاد الهند حتى القرن التاسع عشر .
أما الكتابات التركية على الأبنية والتحف الأثرية الاسلامية فانها ترجع
غالباً إلى المصور المتأخرة (المغرب)

الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجليل كنزاً لا يقدر بثمن ، بل أصبح أقل أثر من كتابة خطاط مشهور تحفة فنية يتسابق الهواة إلى حيازتها واقتنائها

ولقد ألف الصنّاع الأورو بيون شكل الخط العربي بالتدريج مع انهم لم يستطيعوا أن يقرأوه . ومن الأدلة القديمة على معرفتهم شكله وجهلهم قراءته قطعة من العملة كان قد سكها أوكا Offa ملك مرسية Mercia (٧٥٧-٧٩٦) وهي الآن محفوظة بالمتحف



البريطاني (شكل ١) .

وهذه القطعة شبيهة بالدينار الإسلامي ، ولكن فيها

الكلمتين « الملك أوكا » (شكل ١) عملة من الذهب ضربت لأوكا ملك مرسية (٧٥٧ - ٩٦) مكتوبتين باللغة اللاتينية وهي تقليد دقيق لدينار مرني

Offa Rex وحولها كتابة عربية منقولة نقلاً دقيقاً حتى لنرى ظاهراً فيها تاريخ القطعة الأصلية (١٥٧ هـ) وعبارة دينية إسلامية . ولم يأت بعد هذه العملة نظير لها على مثاله ؛ ولكنها في الوقت نفسه توقفتنا على مدى انتشار العملة الثابتة السليمة التي أخرجتها دور السكة الإسلامية . وفي المتحف المذكور مثل آخر لاتصال الغرب بصناعة الشرق يظهر في صليب إيرلندي مطلي بالبرنز البراق يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي ،

وكتب في وسطه على الزجاج بالخط الكوفي عبارة عربية هي « باسم الله » والمهم أنه في كل حالة من هاتين الحالتين السابقتين لا يمكن أن يكون الصانع قد أدركوا معنى العبارة التي نقلوها لأنه لا يحتمل أن توضع مثل هذه الكتابة الإسلامية البهتة على عملة ملك مسيحي أو تنقش على شارة مقدسة لو أن الصانع كانوا يعرفون معناها ويعرفون ما يدل عليه^(١)

ومنذ ذلك الوقت أخذ نقل الحروف العربية والزخارف الإسلامية يزداد انتشاراً في صناعات أوروبا المسيحية ولكن كان تصوير الحروف رديئاً في الغالب حتى أصبحت خطوطاً لا تقرأ وجذبت كثيرين من الغربيين إلى البلاد الإسلامية دوافع شتى منها الرغبة الدينية الصادقة في زيارة البقاع المقدسة ومنها الظمأ إلى العلم الذي ورثه المسلمون دون غيرهم ، ومنها الأعمال

(١) أشارت السيدة ديفونشير Mme. R. L. Devonshire في كتابها *Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe* (ص ١٣) إلى الجهل الذي غلب طويلاً على أوروبا في الأمور التي تتعلق بانعراق حتى كانت بعض التحف الأثرية تمر من يدها من الهواة المهتمين بالجمع إلى يدها آخر دون أن يفتن أحد إلى الكتابات العربية التي كانت تزينها . ومن ذلك أتأثرى في الجزء الأول من مؤلفات لونغبيريه Longperier (١٨١٦ — ١٨٨٢) الذي نشره شلومبرجيه Schlumberger سنة ١٨٨٣ قصة كتابة عربية ظنها بعض العلماء من الرهبان الباريكين Bénédictins في سنة ١٧٥٥ نوعاً غريباً من الكتابة القوطية فيه عبارة لاتينية غير مفهومة (العرب)

التجارية وغيرها من المصالح الكثيرة . وعاد هؤلاء الغربيون من الأقطار الإسلامية يحملون معهم من بدائع الصناعة الإسلامية ما يؤيد الذي كان يقصه القوم ويتحدثون به عن مهارة العرب وأهبتهم

وقد كانت الأسطرلاب من أهم ما حصل عليه العلماء المتجولون الذين كانوا ينقبون في مراكز العلم الإسلامية عن العلوم والمعارف التي لم يكن لها في بلادهم مثيل . والأسطرلاب آلة فلكية اخترعها الإغريق القدماء وأدخل عليها بطليموس الجغرافى السكندرى بعض التحسين . وكان للمسلمين فضل إبلاغها درجة السكال . وقد عرف الأوروبيون الأسطرلاب في القرن العاشر . وأظهر ما استخدم الشرقيون فيه الأسطرلاب تحديد أوقات الصلاة وتعيين موقع مكة ولكنهم استعملوه أيضاً في أغراض أخرى كالتي جاء وصفها في الحكاية التي رواها الخياط « إذ يؤخر الخلاق التحديق فحيمته الحائقة التائلة حتى يتحقق بطريق الأسطرلاب من اللحظة الملائمة للحلاقة ^(١) » وعلى كل

(١) من حكاية مزين بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة ، وفيها قصة الشاب الذى أراد استدعاء مزين ليحلق له رأسه فطلب إلى الغلام أن يختار واحداً يكون عاقلاً قليل الفضول لا يصدع رأسه بكثرة كلامه ومضى الغلام فأتى بخلاق دخل وسلم وقال أذهب الله ثمك وهمك والبؤس والأحزان عنك فقال له الشاب تهمل الله منك فقال أبصر ياسيدى فقد جاءك العافية ، أتريد =

حال فقد اتصل الأسطرب علم التنجيم وأصاب من ذلك شهرة
سيئة كما ساء ذكر من حذقوا استعماله في القرون الوسطى حين
ذاع الاعتقاد أن علم الفلك والتنجيم شئ واحد . فالعالم الكبير
جيربرت دوفرن Gerbert of Auvergne الذي عاش في القرن
العاشر واعتلى كرسى الباباوية سنة ٩٩٩ وسمى سلفستر
الثاني ذاع عنه نظراً لعلمه بالفلك أنه كان في أثناء إقامته
بقرطبة^(١) على اتصال بالشیطان . وعند ما ذكر ولیم أوف

== تقصير شعرك أو إخراج دم ؟ فانه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر
شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى أيضا أنه قال من احتجم يوم
الجمعة فانه يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض ، فتضايق الشاب وطلب إلى الزين
أن يسرع بالبدء في حلق رأسه ، فد الحلاق يده وأخرج منديلا وفتح
وإذا فيه أسطرباب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع
رأسه إلى شعاع الشمس ونظر مليا ثم قال للشاب أعلم أنه مضى من يومنا
هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ٧٦٣ من الهجرة النبوية وطالعه
بجفئى ما أوجبه علم الحساب المرنج سبع درج وستة دقائق واتفق أنه
يدل على أن حلق الشعر جيد جدا ودل عندى على أنك تريد الاتبال على
شخص وهو مسعود لكن بعده كلام يقع وشئ لا أذكره لك ... الخ
(المرب)

(١) ولد جيربرت هنا في أوريلاك Aurillac من أعمال مقاطعة أوفرن
بفرنسا سنة ٩٣٠ ونشأ فيها بدير سان جيرو St.-Gerault ثم رحل إلى
أسبانيا ليعرس على السلمين فيها ، وتعلم من الهندسة والفلك والميكانيكا
ما جعل أهل عصره في أوروبا المسيحية يسمونه بالسحر فقالوا إنه صنع رأسا
من النحاس كانت تمجيب على الأسئلة الصعبة ، وينسب إليه أنه أدخل في
فرنسا الأرقام العربية (الهندية) والساعة الدقاقة ، وعلى كل حال فقد =

مالسبرى^(١) William of Malmesbury كيف أن جيربرت
الذى وصفه بأنه « فاق بطليموس في استعمال الأسطرلاب » —
أحياناً في بلاد الغال العلوم الرياضية المباحة بعد أن استولى عليها
الركود زمنًا طويلاً، أشار أيضاً إشارة غير طيبة إلى مهارة جيربرت
في مناجاة الأرواح

ومن الخلفات القديمة النفيسة التي يرجع عهدها إلى القرن
العاشر أسطرلاب لخط عرض مدينة روما وهو محفوظ الآن في
فلورنسه ويظن بعض العلماء أنه كان من ممتلكات البابا
سلفستر^(٢)

على أن أقدم أسطرلاب مؤرخ محفوظ الآن في أكسفورد
وقد صنعه في سنة ٩٨٤ أستاذان هما أحمد ومحمود ابنا إبراهيم

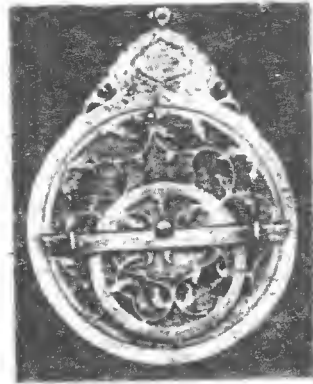
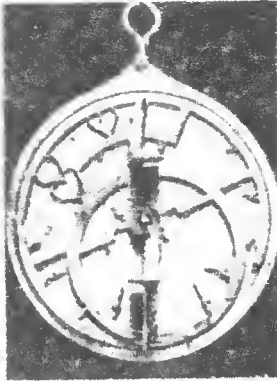
انخرط جيربرت في سلك الرهبان الماركين Bénédictins واتصل
بأوتو الثاني إمبراطور ألمانيا الذي عهد إليه بتربية ابنه (أوتو الثالث) ونجح
جيربرت سنة ٩٩٧ في الحصول على منصب رئيس أساقفة رافنا Ravenne
واختب لكرسى البابوية سنة ٩٩٩ وكان أول فرنسي اعتلاه . وأما
وفاته فكانت في ١٠٠٣ (المغرب)

(١) كان من الرهبان الماركين Bénédictins وولد بانجلترا سنة
١٠٦٦ . ويعتبر بسد Bede أقدم المؤرخين الانجليز الذين يوثق بهم
وقد توفي نحو سنة ١١٤٢ تاركاً مؤلفاً عن تاريخ انجلترا في جزئين كبيرين
(المغرب)

(٢) انظر Eduardo Saavedra, "Note sur un astrolabe arabe"
Atti del iv. Congresso Internazionale degli Orientalisti, 1878. Firenze 1880

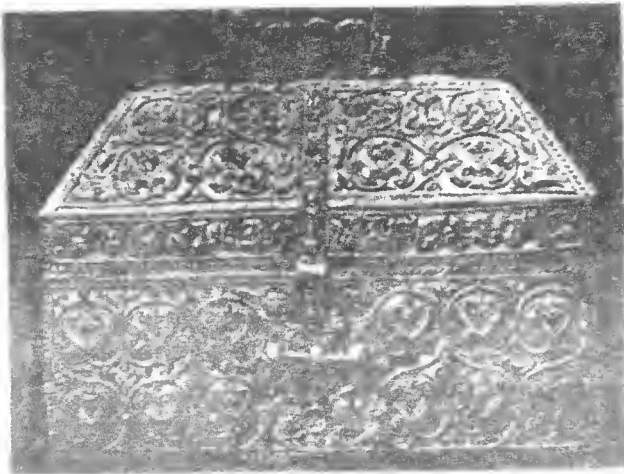
صانع الأسطرلاب في مدينة أصفهان . وفي المتحف البريطاني أمثلة لهذه الآلة بينها واحدة صنعت في إنجلترا سنة ١٣٦٠ . كما أن بمكتبة كلية مر تون Merton آلة يقال إنها كانت لشاعر Chaucer الذي كتب لابنه الصغير بحثاً في الأسطرلاب . وكانت قيمة الأسطرلاب للملاحين لا تقدر ، فقد دام استعماله في شؤون الملاحة إلى القرن السابع عشر حين حلت محله مخترعات حديثة . والأسطرلاب الدقيق الصنع قطعة فنية جميلة مصنوعة ومحفورة بعناية ومهارة تثيران الإعجاب وهي تحافظ على شكلها قروناً دون تغيير ذي بال ، وهناك أسطرلاب صنع في طليطلة على يد إبراهيم بن سعيد سنة ١٠٦٦ — ١٠٦٧ ، وهو مبين هنا في (شكل ٢) ويمكن مقارنته بأسطرلاب آخر في (شكل ٣) يشبهه في الشكل ولكن تكسوه زخرفة أنيقة ، وهو

من عمل الصانع الفارسي المشهور عبد الحميد في سنة ١٧١٥ وما وصل إلينا من الأمثلة العديدة للصناعات المعدنية في صدر الإسلام علبة موجودة الآن بكتندرائية جيرونا Gerona مصنوعة من الخشب ومغطاة بطبقة فضية عليها زخارف غنية من فروع نباتية بارزة بالدق Repoussé . وعلى هذه العلبة نقوش خطية تثبت أنها من عمل صانعين هما بدر وطريف صنعها لأحد رجال الحاشية في بلاط الحكم الثاني (٩٦١ — ٩٧٦) لتقدمهما



(شكل ٢) — اسطرلاب . صليطلة .
مؤرخ ١٠٦٦ . ٦٧ . بالمينوزيو
اركيولوجيكو بمديريد

(شكل ٣) — اسطرلاب . فارسي .
مؤرخ ١٧١٥ . بمتحف فيكتوريا والبريت



(شكل ٤) — صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة . قرطبة في القرن العاشر .
مكتبة رانية جيرونا . تصوير أركيف ماس

إلى ولي العهد هشام الذي عقب والده في خلافة قرطبة . وهذه العلبة إحدى القطع الفضية النادرة التي بقيت إلى أيامنا هذه . وعلى الرغم من أن الدين كان لا يجتذ استخدام المعادن النفيسة في الحياة الدنيا بل يحتفظ بها للنعيمين في الجنة ، فإن محوون الفضة لم تكن محرمة في قصور الخلفاء .

ويعصف المؤرخون الصربون في تفصيل كنوز الذهب والفضة التي جمعها الخلفاء الفاطميون في القاهرة ثم راحت برمتها نهب فتنة محلية قامت بها جموع الجند المرتقة من الأتراك سنة ١٠٦٧ . وكذلك أثبت القريري قائمة فيها تفصيل التحف الثمينة التي كانت في القصور منذ إنشائها معتمداً على محفوظات رسمية قديمة كانت لا تزال باقية إلى عصره ^(١) . وتعيننا هذه القائمة على أن نتصور بعض الكماليات التي كان يتفنن في صناعتها صاغة القصور . وتعتبر هذه القائمة وثيقة مستفيضة تشتمل على وصف فني دقيق لطائفة عظيمة من التحف كالحاير الذهبية والفضية وقطع

(١) راجع خطط القريري ج ١ صفحة ١٤ : وما بعدها . وقد نقل الأستاذ المستشرق بول كاله Paul Kahle إلى الألمانية حديث القريري عن كنوز الفاطميين ونصره وعلق عليه في مجلة الجمعية الشرقية الألمانية (جزء ١٤ سنة ١٩٣٥) Zeitschrift der Deutschen

Morgenländischen Gesellschaft Band XIVe

(المغرب)

الشرنج ومقابض المخلات ، والأواني لزهور النرجس والبنفسج ،
والطيور الذهبية والأشجار التي صيغت من الأحجار الكريمة
الخالصة .. وهذا كله بكمية كبيرة جدا حتى أن المتشكك لو أسقط
بضع مثين من هذه الآلاف العديدة التي يظن أن الياحطين المتحسين
قد أسرفوا في تقدير عددها لظل بالرغم من ذلك مأخوذاً مهووناً .
وإلى هذا فقد عاصر الفاطميين وعرف ثروتهم الذائعة الصيت
رحالة فارسي مشهور هو ناصري خسرو^(١) الذي طاف بقاعات
القصر في سنة ١٠٤٧ بتوصية من أحد رجال البلاط . ويقول
الرحالة في وصف ما شاهد إنه اخترق إحدى عشرة غرفة متتابعة
في صف واحد كل منها تفوق الأخرى في الروعة والأبهة ، وذلك
كله قبل أن يلبج الغرفة الثانية عشرة التي تحتوى على العرش ،
وهو تحفة من الذهب غاية في العظمة وإبداع الصنع ، وعليها
زخارف تمثل مناظر صيد بينها كتابات بديعة ، وكان العرش قائماً

(١) هو رحالة وشاعر فارسي ولد في مقاطعة خراسان ببلاد الفرس
سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٣ ميلادية) والتحق في شبابه بوظيفة في الديوان
بمدينة مرو ثم تركها وحجج إلى مكة وأخذ يطوف بلاد العالم الاسلامي في
منتصف القرن الحادي عشر الميلادي وأعجب بما وجدته في مصر من رخاء
عظيم وأسواق عامرة وتحف فنية نادرة وهدوء شامل . وظن ناصري
خسرو أن الفضل في ذلك راجع إلى المذهب الاسماعيلي الذي كان مذهب
الدولة الفاطمية فاعتنقه واعتقد أنه كغيل باتخاذ العالم الاسلامي من الانحلال
الذي كان قد بدأ يذب فيه . ورجع ناصري خسرو إلى إيران وتوفي
سنة ٤٥٣ هـ (١٠٦١ ميلادية) (المغرب)

على ثلاث درجات من الفضة ، ويحيط به جافق ذهبي يفوق جماله كل وصف (١)

على أن صناعة الذهب والفضة الإسلامية القديمة قد اختفت فأصبحت دراسة الصناعات المعدنية الإسلامية قائمة على ما وصل إلينا من الأثاث والأدوات البرنزية والنحاسية التي كان يستخدمها أغنياء المسلمين . وهذا العقاب البرنزي (شكل ٥) القائم في مقبرة مدينة بيزا Pisa مثال مكبر لنوع يتمثل غالباً في شكل طيور صغيرة أو حيوانات كانت في أكثر الأحيان قطعاً من فوارات مائية أو من آنية الماء السهلة الحمل . وهذا هو النوع الذي أخذت عنه آنية المياه الأوربية التي كانت تسمى في العصور الوسطى أكوامانيل Aquamaniles (٢) وعرفت بأشكالها العجيبة . أما هذا العقاب الجذاب الغريب الخاقمة — الذي يبدو عليه ما يبدو على الحيوانات المدللة من خيلاء وثقة بالنفس — فحسه مغطى بموضوعات زخرفية محفورة عليه ، وعنقه وجناحاه

(١) انظر Sefer Nameh : Relation du Voyage de Nassiri-Khossrau وهي رحلة ناصري خسرو ترجها إلى الفرنسية ونشرها شارل شيفر في باريس سنة ١٨٨١

(٢) من اللاتينية aqua (ماء) و manus (يد) وكان القسيس يستخدمون هذه الآنية في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده وكانت في العادة أباريق من النحاس الأصفر على شكل نارس أو حيوان أو طائر (العرب)

مفطاة بريش على شكل قشور السمك . ويبدو ظهره المائى كأنه مكسو بثوب قد حبك عليه حبكا حسناً تزينه أشكال مستديرة ، وفي طرفه كتابة بالخط الكوفى لها بقية فى شريط من الكتابة يدور حول صدر العقاب . ونرى فوق وركى الحيوان مساحات محجوزة ، ولكل منها طرف مدبب ومحفور عليها صور سباع وصقور محوطة بخطوط لولبية الشكل . أما الكتابة فعبارات مدح وإطراء لصاحب التحفة ، وليس فيها شىء ينم عن أصالها وتاريخها ، ولكن أكبر الظن أن هذا العقاب البرنزى البديع أثر مصدره قصر من القصور الفاطمية فى القرن الحادى عشر^(١)

وإلى جانب الموضوعات الزخرفية المحفورة أو المرسومة بشكل بارز ، كان الصناع المسلمون يزاولون طرقاً أخرى لتزيين المعادن فقد برعوا فى تكفيت^(٢) (تطعيم) البرنز والنحاس

(١) كانت القاهرة فى القرن الحادى عشر عامرة بالقصور والخانات والحمامات كما يظهر من وصف الرحالة ناصرى خسرو الذى زارها سنة ١٠٤٧ — ١٠٤٩ (العرب)

(٢) ترجمة اصطلاحية لكلمة inlaying . والتكفيت طريقة فى الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح خشب أو معدن ثم ملء الشقوق المؤلفة لهذه الرسوم بقطع أخرى من الخشب الملون أو العاج أو المعدن والعادة أن المادة المركبة أغلى قيمة من المادة الأصلية فنرى مثلاً الحجر مكفئاً بالرخام والخشب مكفئاً بالعاج . والكلمة الفرنسية للتكفيت incrustation والألمانية

eingelegte Arbeit أو Einlage والابطالية intarsiatura

(العرب)



(شكل ٥) — عقاب من البرنز بالكاتبو سانتو بيزا
من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر

بالذهب والفضة لخلق رسوم عليها موضوعات زخرفية مختلفة ، وقد كانت هناك طرق عدة للقيام بهذه العملية تعرف عادة باسم الصناعة الدمشقية damascening ^(١) وترجع هذه التسمية إلى أن الأوربيين كانوا ينسبون تلك الصناعة إلى دمشق . والواقع أنها كانت معروفة في هذه المدينة مع أنها لم تنشأ فيها . وفي أقدم الأنواع وأدقها صنفاً كانت الرسوم تحفر على ظاهر المعدن وتملأ الشقوق المولدة لها بالذهب أو بالفضة أو بهما معاً في بعض الأحيان . وكثيراً ما كانت تلك الرسوم تزداد جمالاً بشقوق أخرى تملؤها مادة لزجة خاصة ، بل كان هذا في بعض الأحيان كل ما في التحفة من زخرفة وحلية .

وقد بلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين غايته من الإنقان في منتصف القرن الثاني عشر وظل محافظاً على هذه المنزلة زهاء قرنين من الزمان . ومن التحف التي تمثل فيها هذه الصناعة أصدى تمثيل تحفة تعتبر من أجل ما وصل إلينا . وهي إبريق من النحاس مخفوظ الآن في المتحف البريطاني (شكل ٦) ومغطى كله بأشكال مكفطة بالفضة . وجسم الإبريق وعنته ، خامان لها عشرة أوجه وفيها مناطق أفقية عديدة ومساحات محجوزة مختلفة

(١) الواقع أن الصناعة الدمشقية تطلق على تكفيت الحديد والصلب

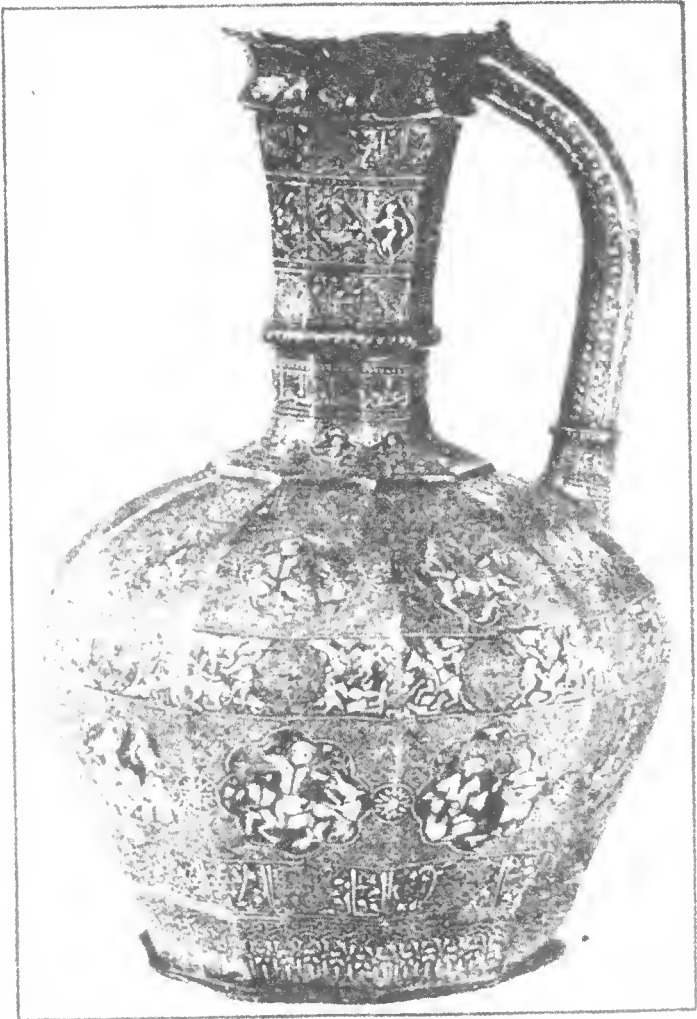
(المرب)

نقط

الأشكال وسطحه مزدحم كله بالزخارف الآدمية والهندسية والتبائية والكتابية ، وعلى مقربة من القاعدة يرى الناظر إلى الإناء ذيلًا به رسوم عُمَد كثيرة تنتهي بأقراط على شكل أزرار ، وبهذا الذيل تكمل زخرفة الإناء . وعلى سطح الأجزاء الدقيقة التي كُفَت بالفخة رسمت الصور بدقة بالغة فظهرت عليها تفاصيل عدة من تقاطيع وجه إلى شكل كف إلى طيات أردية منقوشة كلها بعناية فائقة . وحول عنق الإبريق ترى كتابة تدل على أنه صنع في الموصل سنة ١٢٣٢ على يد شجاع بن هنفر^(١)

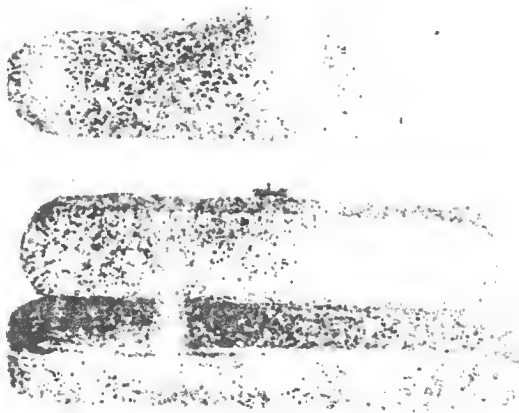
ويمثل هذا الإبريق مدرسة يظن أنها كانت قائمة بالموصل وهي مدينة متصلة أشد الاتصال بمناجم قديمة كانت غنية بالنحاس وكانت هذه المدينة غاصة بالصناع الذين اشتهروا بمنتجاتهم الفنية على اختلاف أنواعها ولا سيما الأواني النحاسية التي تختص بالمائدة كما نص على ذلك صراحة كاتب من كتاب القرن الثالث عشر ذكره واقتبس كلامه الأستاذ Reinaud . إلا أننا نجد مثل هذه الصناعة وهذه الموضوعات الزخرفية على

(١) كذا ذكر الاسم M. Reinaud الذي قرأ الكتابة لأول مرة في سنة ١٨٢٨ ولكن الأستاذ مكس فان برشم Max Van Berchem (راجع Notes d'archéologie arabe في المجلة الأسبوعية Journal Asiatique, XI^e Série, Paris 1904 قرأ اللقب «منع» بدلا من هنفر (المعرب)



(شكل ٦) — أبريق من النحاس المسككت بالفضة . الموصل . مؤرخ سنة ١٢٣٢ .
بالمتحف البريطاني

اللوحة رقم « ٤ »



(شكل ٧) — مقالة من النحاس مكثفة بالنضة والذهب .
مدرسة الموصل . مؤرخة سنة ١٢٨١ . بالمتحف البريطاني



(شكل ٨) — صينية من النحاس المكثف بالفضة من صناعة
البندقية في القرن الخامس عشر . بالمتحف ثكنوريا وألبرت

تحف أقدم عهداً وموطنها شمالى مدينة الموصل أو شرقها بما يدل على أن مدرسة الموصل الفنية كان لها بيران وأزمينية اتصال لما يعرف العلماء مداه . ولما كانت أساليب الصناعة الفنية وبعض عناصر الزخرفة فى القطع المتأخرة العهد راجعة إلى التقاليد الفنية الهلنستية فى القرن الثانى للميلاد ، لا يبعد أن يكون أصل التطور الإسلامى فى هذه الصناعة فناً محلياً كان معروفاً فى تلك الأقاليم منذ أزمنة قديمة .

وقد انتقل أثر هذه المدرسة سريعاً إلى مصر عن طريق سورية وساعد على ذلك غزو المغول الذى خرب مدن الجزيرة وشنت رجال الفن فيها . وفى سنة ١٢٥٨ سقطت بغداد فى يد هولاكو حفيد جنكيز خان وقتل الخليفة المستعصم فقفى بذلك على الدولة العباسية .

وبالمتحف البريطانى مقلمة (شكل ٧) مصنوعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها اسم الصانع محمود بن صنفرة البغدادى ؛ ولكن ليس من المحتمل أن تكون هذه التحفة قد صنعت فى بغداد لأنها مؤرخة من سنة ١٢٨١ والمعروف أن سكان بغداد فى هذا التاريخ لم يكونوا إلا قوماً ريفيين سكنوا بين أنقاض المدينة القديمة . وهذه المقلمة تحفة فنية جميلة للغاية قد لا تقل عن الإبريق السابق الذكر فى إبداع الزخرفة والصناعة . والزخرفة

الرئيسية التي ترى على غطاء هذه المقلمة هي الأبراج الاثني عشر مرسومة في ثلاث جامات^(١) كل جامة منها تحتوى على أربعة أبراج وفي داخل الغطاء زخرفة مؤلفة من صف من الدوائر فيها بعض مصطلحات فلكية — فالدائرة الوسطى تمثل شمساً على شكل وجه آدمى وتنبعث منها الأشعة في كل ناحية وفي الدوائر التي تحف بها نرى أشكالاً تمثل القمر وعطارد ممسكاً بقلم وقرطاس ، والزهرة تحمل عوداً ، ثم المريخ قابضاً على سيف ورأس مقطوعة ثم المشتري جالساً جلسة قاض ثم زحل ويده صوبان وعصا . وكل هذه الرسوم على أرضية غنية بالزخرفة ويحيط بها أشرطة (كمنارات) من رسوم متداخلة وهذه المقلمة مثل بديع لكثير من قطع تشبهها كانت فيها قديماً عيون لوضع اللداد والرمل والفراء وتجاويف (نقر) مستطبة لوضع أقلام البوص مرتبة كما هو موضح في الشكل رقم ٩

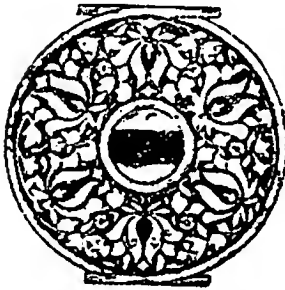


ولما انتقل فن تكفيت المعادن إلى الجنوب تغيرت زخارفه وحدثت فيه تطورات جديدة أصبحت من نظير مقلمة من الداخل

(شكل ٩)

(١) جامة ترجمة اصطلاحية للمقصود هنا بالكلمة الانجليزية medallion وهي تطلق في الزخرفة على الرسم أو على مجموعة الرسوم التي تكون وحدات بيضاوية الشكل أو مستديرة أو ذات شكل هندسي آخر (العرب)

مميزات مدرسة أخرى كان مركزها القاهرة في القرن الرابع عشر
فالجوامات التي كانت تتكرر في الأشرطة الزخرفية أصبحت لها
حافات (كنارات) من الرسوم النباتية الدقيقة ، وبعد أن كانت
الكتابات شيئاً ثانوياً أصبحت أهم الزخارف في هذه المدرسة .
وفي الشكل رقم ١٠ جامة ذات حافة من الرسوم النباتية وهي
مأخوذة من زخارف طست كبير صنع للناصر محمد بن قلاوون
السلطان الذي حكم مصر ثلاث فترات طويلة بين سنتي
١٢٩٣ و ١٣٤١



وهذان المثلان كافيان
لإعطاء فكرة عن التحف الفنية
الجميلة التي وصلت إلينا وهي
كثيرة وأغلبها محفوظ بحال
جيدة . ومن بين هذه القطع

نرى أباريق وأحواضاً وبعض (شكل ١٠) رسم تفصيلي من
ضئ غامبي مكتت بالقنطرة . مصر
أوعية أخرى متناسقة الشكل في القرن العاشر . بالمتحف البريطاني
كانت قديماً — كما يستدل على ذلك من الأسماء والألقاب
المنقوشة عليها — تزين موائد السلاطين وكبار النبلاء . كما أن
هناك كميات وافرة جداً من أشياء مثل علب الجواهر والمقلات
والمسارج (الشمعدانات) والمباخر وآنية الزهور

وقد كان الوماع عظيمًا فى القرنين اثناث عشر والزابع عشر
بهذه المتحف الفنية المكفنة ، وكان النبلاء الأغنياء يحرمون
على الحصول عليها وكانوا كثيرًا ما يوصون بعملها خصيصًا لهم .
وفى المتحف البريطانى ومتحف فكتوريا وأبوت نماذج عديدة
من هذه المتحف لها علاقة بأشخاص معروفين فى التاريخ وبعضها
غاية فى الإبداع لا تباريه أى تحف أخرى

وبدأت صناعة التكفيت فى الاضمحلال منذ آخر القرن
الرابع عشر ؛ فإن غارة المغول على سورية ونهب تيمور مدينة
دمشق فى سنة ١٤٠١ جلبا الخراب على المراكز الصناعية
الكبيرة ؛ كما أن فتح العثمانيين مصر فى سنة ١٥١٧ فرق الصناع
القليلىن الباقين فى القاهرة . ولكن بينما كانت تلك الصناعة
تضمحل وتضعف فى مهدها الأول كانت الأنظار تزداد تنافسًا
إليها فى أوروبا حيث كان مقدراً لها أن تنعم ببعث جليل

فى القرن الخامس عشر ازدهرت التجارة الشرقية التى
بدأتها المدن الإيطالية إبان الحروب الصليبية ازدهاراً كبيراً .
وأصبحت منتجات الشرق معروفة لدى الأمراء الإيطاليين
المتعدين الذين كانوا يعشقون الأبهة والفخامة ، وكان عمل هؤلاء
الأمراء يتخذون هذه المنتجات نماذج لهم يقلدونهم غامبين على
إنتاج ما يميزها فى الاتقان . وفى البندقية أثرت صناعة المعادن

الشرقية تأثيراً عميقاً على الصناع الإيطاليين حتى نشأت مدرسة
بندقية شرقية وفق فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات
الزخرفية الإسلامية ، وبين الذوق الإيطالي في عصر النهضة ،
ونجد مثلاً من هذا التطور في الشكل رقم ٨ حيث نرى طبقاً
(صينية) من النحاس يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الخامس
عشر ، وفيه تكفيت بالفضة على شكل خطوط متعرجة متقاطعة
تذكرنا بالزخارف القاهرية في العصور الإسلامية الأولى ، وفي وسطه
زخرفة رئيسية تتألف من مجنّ عليه زخرفة بالمينا تمثل شارة
(رنك) أسرة Occhi di Cani (أو كي دكاني) وهي أسرة نبيلة
من فيرونا ^(١) Verona

وهناك تحف أخرى صنعت تقليداً لتحف فارسية كان
يقوم بعملها في ذلك الوقت صناع فارسيون مقيمون في مدينة
البندقية نفسها ^(٢)

(١) مدينة إيطالية قديمة على نهر الأدجي تقع على بعد اثنين وستين ميلا
غربي البندقية وفيها آثار شائعة وبعض أطلال ترجع إلى العصر الروماني
(العرب)

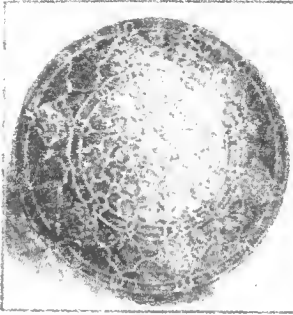
(٢) ذكرت مدام ديفونشير في رسالتها عن « بعض التأثيرات
الإسلامية في فنون أوروبا » أنه ثبت أن جاليات شرقية هائلة وصغيرة كانت
تعيش في مدن إيطالية عديدة مثل البندقية وفراري Ferrare وبيزا Pise
كما أن قلعة لوسيرا الذي اتخذ فيها غريندريك الثاني زيان القرن الثالث عشر
مساعدة (حامية) من الجنود العرب كان فيها عدد كبير من الصناع الشرقيين =
(٣ - ج ٢ الإسلام)

وفي أثناء القرنين الثالث عشر والرابع عشر اتخذت صناعة المعادن لنفسها في بلاد الفرس طريقاً يشبه الطريق الذي سارت فيه مدرسة الموصل ، وهي التي كانت متصلة بالمدرسة الفارسية أوثق اتصال . ولكن هذا التقدم في المدرسة الفارسية كانت تميزه أناقة وتهذيب في أشكال الأواني كما كانت تميزه بعض تعديلات في الزخرفة

وفي بداية النهضة الوطنية الثانية للقرن الفارسي ، تلك النهضة التي يرجع تاريخها إلى قيام الأسرة الصفوية في السنوات الأولى من القرن السادس عشر ، تطورت تلك التعديلات حتى أصبحت طرازاً جديداً كان فيه التكيف في أغلب الأحيان محصوراً في زخارف من خطوط أو في كتابات على أرضية ذات موضوعات زخرفية مكونة من فروع نباتية دقيقة . وترى مثلاً من هذا الطراز في الشكل رقم ١١ وهو يمثل غطاء طاس عليه توقيع (محمود الكردي) وهو صانع فارسي

== وكذلك وجدت آثار جليات إسلامية في جنوبي فرنسا كما يتجلى من شواهد التيجور المكتوبة بالخط الكوفي والتي وجدت على مقربة من مرسيها ويظهر أيضاً أن صناعات مسلمين وصلوا إلى البلاد الأوربية الشمالية كالسويد والنرويج وهولندة والمانرك ولا ريب في أن هناك أوجعاً شبه كثيرة بين زخارف الفنون الإسلامية وزخارف الفنون الشمالية وقد قطن إلى ذلك أخيراً علماء المدرسة الألمانية من مؤرخي الفنون الإسلامية فبدأوا في دراسته والكتابة فيه (المعرب)

اللوحة رقم « ٥ »



(شكل ١١) — غطاء إناء من النحاس
المكفّت بالفضة . صنع في البندقية على
يد صانع فارسي في أوائل القرن
السادس عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ١٢) — كأس من الخزف .
مذهب ومنقوش بالألوان . من صناعة الري في
القرن الثالث عشر . بمتحف اللوفر . تصوير
الأرشيف فوتوجرافيك بياريس



(شكل ١٣) — إناء من الخزف ذي البريق المعدني . من العصر الفاطمي
في القرن الخامس عشر . تصوره الأرشيف فوتوجرافيك بياريس

مشهور اشتغل في البندقية أيضاً في السنين الأولى من القرن السادس عشر . والتكفيت بالذهب والقضة — كما استعمله الصانع المسلمون في القرون الوسطى — كان إلى حد ما مقابلاً لصناعة المعادن المزخرفة بالمينا^(١) ؛ وهي الصناعة التي عرفها الصانع الأوروبيون المعاصرون الذين كانوا يستطيعون بطريقة الحفر^(٢) champlévé process عمل زخارف من عجائن زجاجية ملونة يزخرفون بها التحف التي كان المسلمون عادة يزینونها بتكفيتها بالمعادن النفيسة متبعين في ذلك طريقة الحفر نفسها . ولا شك في أن زخرفة المعادن بالمينا كانت معروفة في الشرق ولكن الأمثلة الإسلامية البحتة نادرة الوجود . وقد ذكر

(١) المينا (بالإنجليزية enamel وبالفرنسية émail وبالألمانية Schmelz) مادة كالزجاج نصف شفافة تذاب وتستخدم في زخرفة المعادن المختلفة كالذهب والفضة والنحاس . ويمكن إعطاؤها ألواناً مختلفة بأن يضاف إليها بعض الأكاسيد فنستطيع مثلاً أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا الأبيض ، وبأكسيد الكوبلت على المينا الزرقاء ، وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء . ويطلق اسم « المينا » أيضاً على المادة الزجاجية التي يطلى بها الحزف والزجاج وتجمد في نار الفرن فتكسب الحزف صقلاً ولمعاناً . وعلى كل حال فإن صناعة تركيب المينا صناعة قديمة واسعة النطاق وكثيرة الأنواع ولا محل هنا لشرح أقسامها المختلفة (العرب)

(٢) في هذه الطريقة توضع المينا في تجاويف حفر لها خصيصاً على صحيفة من المعدن ثم توضع التحفة في النار فتثبت المينا وهذه الطريقة خلت في القرن الثالث عشر طريقة تركيب المينا ذات الفصوص émail cloisonné لأنها تحتاج إلى تعب ومباراة أقل من اللتين تحتاج إليهما هذه الطريقة الأخيرة (العرب)

انقرىزى فى القائمة التى كتبها عن السكفور القاطمية لوحات ذهبية مزخرفة بالمينا المتعددة الألوان . وقد وجد فى أطلال القسطنطينية قرص من المعدن عليه زخرفة نباتية وكتابة بالمينا المحوطة بمحاجز رقيقة cloisonné . ويرى هذا القرص محفوظاً الآن بدار الآثار العربية بالمقاهرة^(١) والظاهر أنه يرجع إلى العصر الفاطمى . إلا أن أهم هذه النماذج المعروفة من صناعة المعادن الإسلامية المزخرفة بالمينا طاب من النحاس الأحمر محفوظ الآن فى متحف فرديناند بمدينة إنزبروك Innsbruck . وفى هذا الطاس زخرفة محفورة فى وسطها جامة medallion مرسوم فيها صورة تمثل صعود الإسكندر وحولها جامات أخرى فيها حيوانات خرافية على أرضية من أشجار نخيل وأشكال قائمة بذواتها ، ومع أن هذا الطاس يزنظى الطراز فإن عليه كتابة تثبت أنه صنع لأمير من الدولة الأرتقية^(٢) Ortuqid فى بلاد الجزيرة ، حكم حوالى منتصف القرن الثانى عشر

(١) هو قرص صغير مستدير من الذهب وجهه مغفر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام فى الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة بالأحمر على أرضية سنجابية ونصها (الله خير حفظ) وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء . وهذه النخبة مسجلة فى دار الآثار العربية برقم ٣٣٧ : (المغرب)

(٢) الدولة الأرتقية (أو ملوك الحسن أو ملوك غاردين) نسبة إلى أرتقى بن كسب الذى كان حاكماً تركانيا فى جيوش السلاجقة والذى اشتهر

وإذا نظرنا إلى الأمثلة القليلة التي وصلت إلينا فإنه يظهر لنا أن فن الزخرفة بالمينا لم يلق رواجاً كبيراً بين المسلمين من صناع المعادن؛ وهو على كل حال لم يعد إلى الظهور في الإسلام حتى القرن الخامس عشر حين بدأت في أسبانيا صناعة السيوف والأغصان المزخرفة بالمينا. وهذه الأمثلة وما صنع بعد ذلك من تحف مزخرفة بالمينا لأباطرة المغول في الهند — كانت كلها أثراً لأسلوب أجنبي أكثر منها تطوراً لتقاليد وطنية.

على أن المسلمين كانوا منذ العصور الأولى خبراء مهرة في ضرب آخر من ضروب الزخرفة بالمينا ويظهر ذلك في طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة. وقد استطاع الفخاريون في مصر والشرق الأدنى إبان الحكم الإسلامي أن يبعثوا طرقاتاً

= ابنه ستمان والغازي في الحروب مع الأمراء المسلمين في فلسطين ، وقد خلف هذان الابن اباهما سنة ١٥٩١ م في حكم بيت المقدس التي كان قد عين حاكماً عليها عند ما فتحها السلطان السليجوقي في دمشق . ولما استولى الناطليون على بيت المقدس في سنة ١٥٩٦ تراجع ستمان إلى أترها والغازي إلى العراق وفي سنة ١١٠١ عين الغازي عاملاً على بغداد للسلطان محمد السليجوقي وعين ستمان عاملاً على حصن كيتا في ديار بكر وأفلح في أن يضيف إليه ماردن بعد سنة وبضع سنة ولكن هذه المدينة انتقلت إلى حكم أخيه في سنة ١١٠٨ وأصبحت الدولة الأرتقية فرعاً فرعاً في كيتا وفرعاً في ماردن حتى قضى السلطان الكامل الأيوبي على الفرع الأول في سنة ١٢٣٦ وقضى ذرو الحروف الأسود (قراقويونلو) على الفرع الثاني في سنة ١٥٠٨ (العرب)

فنية وموضوعات زخرفية كانت باقية منذ العصور القديمة في حالة متفاوت في الخسف والتأخر ؛ فإن لوحات التماشاني wall-tiles التي كانت تكتسى بها الجدران ، تلك اللوحات ذات السطح البراق ذي اللون الأزرق الخارب إلى الخضرة ترجع بداية صنعها في مصر إلى عصر قديم جدا ، وقد استخدمت مثل هذه اللوحات بقصر الملك دارا في السوس^(١) (سوزا) حوالي سنة ٥٠٠ ق . م . فكانت غاية في الجمال والإبداع

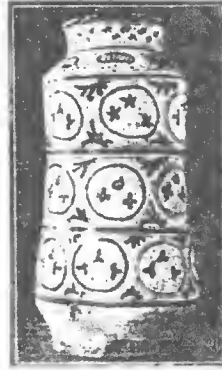
وقد ظل هذا الفن في مصر والشرق الأدنى يتدهور حتى الفتح العربي وحينئذ بدأ صناع الخزف تحت لواء الإسلام

(١) السوس (سوزا) (شوشن في الكتاب المقدس) مدينة قديمة في إقليم خوزستان بإيران تبعد عن بغداد نحو ٢٥٠ ميلا إلى الجنوب الشرقى وقد ظلت زمنا طويلا مقر ملوك الفرس أو دولة عيلام . وكان أول خراب أصاب مدينة السوس عند ما استطاع آشور بانيبال بين عامي ٦٤٢ و ٦٣٩ قبل الميلاد أن يقضى على دولة العيلاميين Elamits ؛ ولكن قبرس أعاد بناءها وجعلها مقرا للشوى فزادت ثروتها زيادة عظيمة وتقدمت تقدما كبيرا كما تبجل تما وجده فيها الاسكندر الأكبر من غنائم . وبدأت السوس في الاضمحلال حين ثارت على شابور الثاني (٣٠٩ — ٢٧٩) فدخل بها وأنشأ على مقربة منها مدينة جديدة سماها إيران شهر شابور على أن الاسم القديم لم يلبث أن أصبح علما على المدينتين . وعلى كل حال فقد سقطت مدينة السوس في يد العرب عند ما كان أبو موسى الأشعري على رأس الجيوش التي فتحت إقليم خوزستان . وظل قبر النبي دانيال مقدسا عند الفرس المسلمين كما كان عند أسلافهم . وقد بدأ العلماء منذ القرن التاسع عشر في القيام بالتحريات الأثرية التي أفضت انقضاء عن كثير من أسرار الفنون والصناعات التي ازدهرت في هذا الاقليم (العرب)

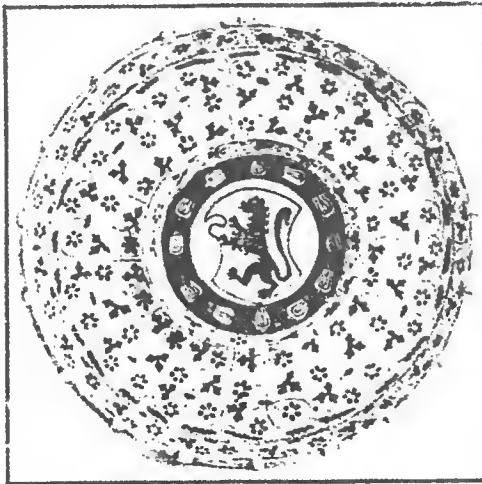
اللوحة رقم «٦»



(شكل ١٤) — إناء أدوية . من
خزف منقوش بألوان متعددة .
سلطانباد في القرن الثالث عشر أو
الرابع عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٥) — إناء أدوية . من
خزف منقوش باللون الأزرق القاتم .
فايتزا في القرن الخامس عشر .
بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٦) — صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق .
بلنية . في القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت

يجريون طرقاً فنية وموضوعات زخرفية جديدة

أما تاريخ صناعة الخزف الإسلامية فلم يدون فيه شيء بعد ، وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الجيدة قد أمكن استخراجها في غضون السنوات الأخيرة من بطون الرمال فإن علمنا بتاريخها ومعرفتنا بمصدرها لم يزالا في حيز التخمين — ويظهر جلياً أن نماذج مختلفة قد انتشرت بسرعة في العالم الإسلامي من بعض مراكز صناعية بفارس والشام وأرض الجزيرة ومصر — ولكنه من الصعب أن نحدد بالضبط أين نشأ كل نموذج من هذه النماذج . ولا ريب في أن انتشار بعض الأنواع المعروفة من هذه النماذج كان واسعاً بحيث وجدنا قطعاً مشابهة لها في الصناعة والزخرفة مدفونة في مناطق أثرية قديمة في جهات متباعدة .

وإذاً خصنا نموذجاً أو اثنين من تلك النماذج علمنا كيف كانت صناعة الخزف الإسلامية الأولى إذ ذاك



(شكل ١٧)

ممن من الخزف السوسي في القرن التاسع . متحف اللوفر

في الشكل رقم ١٧ نرى صحناً من الخزف اللامع وجد في السوس (سوزا) Susa ونقشت عليه رأس نبات

الخشاش بنون الكوبلت cobalt الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء ، ويرجع تاريخ هذه الآنية إلى القرن التاسع الميلادي ؛ لأن هناك تحفاً شبيهة بها قد عثر عليها في أقماض قصر بمدينة (سامرا) ؛ وهي المدينة التي بناها أحد أبناء الخليفة هارون الرشيد عام ٨٣٦ ثم هجرت خمسين عاماً بعد ذلك التاريخ ^(١) . وهذا الصحن مثال قديم لطريقة الزخرفة باللونين الأزرق والأبيض ، تلك الطريقة التي يعرفها جيداً صناع الفخار من الغربيين والتي أخذتها أوربا الحديثة في العصور المتأخرة عن الصين . ويرجع استيراد الخلفاء العباسيين للخزف الصيني إلى ما قبل القرن التاسع . وقد استخرجت في حفريات (سامرا) أنواع من الفخار والخزف الصيني الذي يرجع عهده إلى أسرة Tang ^(٢) كما وجدت معها قطع أخرى لاشك في أنها من صنع

(١) أسست سامرا على يد اثناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ ، والسبب في بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الخند الترك وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد فقتل ذلك على المعتصم وعزم على الخروج من بغداد . وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمال بغداد . وترجع شهرتها في تاريخ الفنون الإسلامية إلى القصور التي شيدتها فيها المعتصم وخلفاؤه قبل أن يهجروها المعتصم ورجع مقر الحكومة إلى بغداد سنة ٨٨٣ . وفي القرن العشرين توالى للبحث في أبقاضها البعثات الأثرية . راجع كتاب الثمن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج ١ ص ٢٤ وما بعدها (المغرب)

(٢) حكمت هذه الأسرة بلاد الصين من سنة ٦١٨ إلى سنة ٩٠٧ =

الفخاريين في سائر نفسها — صاغوها على مثال تلك القطع التي وردت إليهم من بلاد الصين^(١) . وإلى تلك التقاليد الأجنبية التي أشرنا إليها يرجع الرسم الموجود على الصحن والذي يمثل الطبيعة كل التمثيل ، ولكن اللون الأزرق الجميل الذي رسمت به هذه الزخرفة لون وطني تنتجه بلاد العراق ، وكان يصدر أحياناً إلى بلاد الصين حيث عرف باسم اللون الأزرق الحمدي — ولم يكن لأهل الصين غنى عنه في صنع القطع الخزفية ذات اللونين الأزرق والأبيض حتى أنه حينما كان ينفذ هذا الأزرق الحمدي أو ينقطع وروده لسبب من الأسباب كان إنتاج هذه الصناعة إذ ذاك يقف في بلاد الصين إلى أجل مسمى . وهكذا نرى أنه مع أن الأوربيين قد اعتادوا نسبة الخزف الصيني ذي اللونين الأزرق والأبيض إلى الشرق الأقصى إلا أن اللون الأزرق الممتاز كان مقروناً في تلك البلاد باسم الإسلام .

== وكان عهدها عصر عظمة سياسية وفترحات خارجية رسادت فيه ثقافة البوذية وازدهرت الفنون (العرب)

(١) كتب المستشرق الألماني بول كاله P. Kahle مقالاً في الجزء الثالث عشر (١٩٣٤) من مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft موضوعه المصادر الإسلامية لدراسة الفخار الصيني Islamic Quellen zum chinesischen Porzellan أتى فيها على تاريخ العلاقات الفنية في هذه الناحية بين العالم الإسلامي وشرق الأقصى (العرب)

وقد نجح الفخاريون المسلمون أيما نجاح في استخدام ذلك اللون الأزرق في خزف صنّع في كوتاهية بآسيا الصغرى إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر

وبينما كان صناع الفخار من المسلمين لا يجمعون عن التشبع بأفكار جديدة في تلك الصناعة إذا بهم أيضاً يحتفظون بما لديهم من قوة الإبداع والابتكار وذلك بصنع ما يأخذونه عن الخارج بصبغة وطنية لها تقاليد خاصة . وسلكوا في ذلك طرقاً تظهر بجلاء في أمثلة شائعة متعددة



في الشكل رقم ١٨ غطاء إبريق من الخزف الذي يطلق عليه اسم (خزف جابري) وهو نوع خزفي يظن أنه من صنع عبدة الشمس الذين ظلوا في

بعض جهات فارس وفي بعض جهات إيران متمسكين تمسكاً شديداً بأدياتهم القديمة حتى بعد

(شكل ١٨) — غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومتقوشة . إيران في القرن الحادي عشر . متحف متروبوليتان بنيويورك

الفتح العربي بمدة طويلة . ونرى في هذا الغطاء زخرفة غير دقيقة ولكنها واضحة محفورة حفرًا عميقًا في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى المعجينة

الحراء التي صنع منها القطاء . وهذه المعجينة الحراء وتلك الطبقة البيضاء تغطيهما مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم ، وفي بعض الأحيان تكون هذه الألوان موزعة في بقع كثيرة وذلك على نحو يذكرنا بطريقة صينية كانت معروفة في ذلك الوقت

وقد كان خرف جابري يُنسب أولاً إلى بداية العصر الإسلامي ، وذلك نظراً لما في زخارفه من موضوعات ساسانية ؛ — مثال ذلك رسوم الفرسان في الصيد ورسوم الحيوانات الخرافية والرسوم النباتية التي امتازت بها الزخارف الإيرانية ؛ ولكن وجدت بعد ذلك أمثلة من هذا الخرف عليها حروف كوفية من طراز القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، ولذا فإن أكثر خرف جابري عاد ينسب الآن إلى هذين القرنين

وكانت طريقة الرسم بالحفر المعروفة باسم (جرافيتو Graffito)^(١) شائعة الاستعمال في الصين ولكن ليس من الضروري أن تكون قد نشأت هناك ؛ إذ أنها وجدت في مصر

(١) Graffito كلمة إيطالية تستعمل غالباً في صيغة الجمع Graffiti والمقصود بها رسوم ترسم باليد على الحجر أو الجص ثم تحفر بالحك أو المكشط . كما يقصد بها أحياناً أسلوب من الزخرفة قوامه رسوم سوداء على أرضية بيضاء أو العكس على أن يحصل عليها في الحالتين برسم الأشكال ونظليلها (العرب)

أيضاً قبل الفتح الإسلامى . وقد نجح صناع الخزف الإيطاليون .
إبان القرن الخامس عشر نجاحاً كبيراً فى استخدام هذه الطريقة .
ولعلهم اقتبسوها من مصادر إسلامية أفادوا منها إلى هذا كثيراً
من المعارف الفنية القيمة التى كانت عوناً كبيراً لهم فى إحياء
الفنون الخزفية فى عصر النهضة

على أن فوز المسلمين الباهر كان فى صناعة الخزف ذى البريق
المعدنى « Lustred pottery »^(١) وفى هذا الخزف تُرسم الزخرفة
بملح معدنى على سطح لامع ، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة
تكسبها بريقاً معدنياً يختلف لونه بين أحمر نحاسى وأصفر ضارب
للخضرة . وتنبعث من هذا البريق — فى بعض الأحيان —
ألوان قوس قزح . وقد عثر فى الشرق الأدنى وشمال أفريقيا
وأسبانيا على قطع يرجع عهدها إلى القرن العاشر . ووجودها
فى مثل هذه البقاع المتباعدة — وإن دلنا على ما كان لهذا
الخزف من قيمة كبرى فى أنحاء العالم الإسلامى — جعل
من العسير علينا أن نعرف أين كانت نشأته . فالعلماء

(١) يقصد بكلمة Lustre طبقة البيا الرقيقة اللامعة التى يكسى بها
الخزف فتكسبه سطحاً لامعاً براقاً . والعلماء غير متفقين فى تعيين التاريخ
والأقليم اللذين نشأت فيهما صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى الإسلام . راجع
كتاب الفن الإسلامى فى عصر الدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ١٠١
وما بعدها (العرب)

غير متفقين في تعيين الاقليم الذى نشأت فيه صناعته : فقريق
يقول إنه نشأ في مصر وقريق آخر يقول بل نشأ في بلاد
إيران^(١)



(شكل ١٩)

ويمثل الشكل رقم ١٣ إناه
كبيراً عثر عليه في أطلال
الفسطاط ؛ ونظن أنه صنع إبان
القرن الحادى عشر في عصر
الدولة الفاطمية . أما الشكل
رقم ١٩ فيمثل طبقاً من خزف
ذى بريق معدنى باهت عليه
رسم غريفون (حيوان رمزى له
جسم أسد ورأس نسرو له جناحان) Griffin وعليه أوراق نباتية
ونقلد حروف كوفية . وقد وجد هذا الطبق في أطلال
مدينة الرى Ray or Rhages وهى مدينة فارسية قديمة دمرها
المغول سنة ١٢٢٠^(٢) . ومدينة الرى Ray هذه كانت مركزاً

(١) يذهب رجال المدرسة الألمانية من مؤرخى التاريخ الاسلامى إلى
أن الخزف ذا البريق المعدنى نشأ في العراق ؛ فيقول الدكتور زرّ Dr. Sarre
أنه نشأ في سامرا وينسب الدكتور كونل Dr. Kühnel إلى بغداد
(العرب)

(٢) اسمها في اليونانية Rhages وهى نضبة إقليم الجبال في بلاد =

كبيراً لصناعة الخزف ، وفيها نشأت نماذج عديدة خاصة بها .
وأطلال الرى . معين لا ينضب لقطع خزفية بديعة . وتنسب
إلى هذه المدينة على وجه التحقيق طائفة من الأواني والأطباق
عليها صور آدمية . وزخارف أخرى ذات ألوان مظلمة غير شفافة
كالأزرق والأخضر والأحمر القاتم والأرجواني ، وعلى كل لون
من هذه الألوان رسم لأوراق ذهبية اللون على أرضية بيضاء
أو ملونة . وتمتاز الصور الآدمية المذكورة بدقة الصنعة تجعلها
تشبه شيئاً كبيراً ما نراه من النقوش المرسومة في المخطوطات
المنسوبة إلى ذلك العصر حتى ليظن أن الفنانين قد تأثروا بها
والكأس الموضح بشكل ١٢ يعتبر مثالا من الأمثلة الصادقة
لهذه الصناعة الخزفية الدقيقة miniature التي كانت قد بلغت
ذروتها حين أغار المغول على مدينة الرى . وزخارف هذا الكأس
تمثل رسوم أبي الهول وصور جماعة من الموسيقين وهم جلوس .
وكل هذه الزخارف مرسومة في مناطق مؤلفة من تقابل سلسلة
من خطوط منحنية على شكل الحرف S من الحروف الأبجدية
الأوربية . والإبناء الذي في الشكل رقم ١٤ يمثل نوعاً من

= الفرس وتقع على بعد بضعة أميال إلى جنوبي طهران وقد كانت في صدر
الاسلام مدينة مشهورة حتى قال الأصطخري « والرى مدينة ليس بعد
بغداد في المشرق أعمر منها » (العرب)

الأواني الخزفية المطلية باللون الغيروي أو اللون الأسود أو الأزرق القاتم ، وهي من صناعة سلطان أباد في بلاد الفرس إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد كانت الآنية التي على هذا الشكل معروفة عند الإيطاليين باسم الباريٲو Albarello وقد يكون هذا الاسم مشتقا من اللفظ العربي (البرنية) بمعنى وعاء لحفظ الأدوية . وهو يدل على الغرض الذي استعملت من أجله هذه الآنية في الشرق والتي ظلت تستعمل من أجله في إيطاليا .

وكان يُرى في الصيدليات الإيطالية في القرن الخامس عشر كثير من هذه الأواني مملوءة بالأدوية والحفظوات المستوردة من الشرق^(١) . ولا شك في أن النماذج الشرقية التي نقلت عنها أواني الأدوية الإيطالية المذكورة إنما جاءت إلى الغرب عن طريق التجارة مع الشرق ، كما لا تزال ترد إلينا (ونحن في إنجلترا) أباريق الزنجبيل الصينية — وفي الشكل رقم ١٥ ترى الباريٲو إيطالية بعد أن تطورت من الشكل الشرقي وهي مصنوعة من خزف أسود (كلون جلد الجاموس) مدهون

(١) . ذكرت السيدة ديفونشير في كتابها الذي أئمرنا إليه أن في بعض لوحات المصورين الفنكيين تفاصيل تشهد بتأثير الفنون الشرقية واستشهدت بصورة تعبد الرعاة للمصور هوجوفان درجوس Hugo van der Goes فان فيها أناء صغيراً من نوع الأبارٲو يحتوى على رسوم دقيقة وبديعة (العرب)

بلون أزرق قاتم وفي مدينة فاينزا Faenza نحو منتصف القرن الخامس عشر

وكان الإيطاليون يحصلون على آنية الأدوية الخزفية ذات البريق المعدني من بلنسية Valencia التي كانت المركز الإسلامي لصناعة الخزف في الغرب والتي صنعت فيها نماذج تعد من أبداع ما أخرجته مصانع الخزف . وقد كانت تصنع أحياناً تلبية لطلب المشترين من الأجانب وكانت تنقش عليها شاراتهم

وفي الشكل رقم ١٦ نرى طبقاً من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق صنع كذلك في بلنسية في أواخر القرن الخامس عشر لفرد من أسرة Degli Agli بفلورنسا . وعليه شارة هذه الأسرة أورنكها . ولقد أثارت آنية الفخار الآسيانية ذات البريق المعدني غيرة ناجحة في نفوس الإيطاليين حتى استطاع صانعو الفخار الإيطاليون في القرن السادس عشر أن يكسبوا زخارف عصر النهضة ذلك البريق الذي لا ينطفيء سناه ، وذلك بأساليب صناعية تخالف كل المخالفة ما كان معروفاً في إيطاليا قبل ذلك العهد . وكانت (جيبو)^(١) Gubbio مركزاً هاماً لتلك الصناعة

(١) بلدة في إيطاليا على سفح جبال الأبين في وادي كينيانو . وكان فيها مصنع كبير للخزف . وفي أساطير الآباء الفرنسيين قصة تزعم أن قديسهم بيج في أن يحمل ذنباً كان بيعت فساداً في إقليم جيبو على أن يعد بالافلاخ عن اقتباس الناس وماسبتهم وطهورم وبأن يكفي بما يقدمه له ملكان من الطعام (العرب)

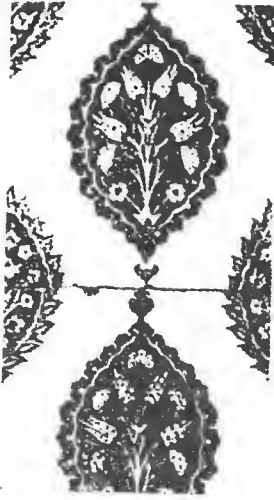
وفيهما كان يشتغل الفنان العظيم جورجيو أندريولى Giorgio Andreoli الذى لا تزال آنيته ذات البريق المعدنى الأصفر والأحمر عديمة النظير فى إيطاليا والشرق

وفى بداية القرن السادس عشر كان النظام القديم لفن صناعة الخزف يتغير باستمرار فى كل مكان ، ومن بين الأشكال التى جددت فى هذه الصناعة ضربان يقترن كل منهما بالآخر أشد الاقتران ، كان كل منهما قد نشأ تدريجياً فى آسيا الصغرى وسورية وترعرع بعد ذلك حتى وصل إلى درجة كبيرة من الروعة والإبداع ، وكان هذان الضربان يصنعان من خزف مغطى بقشرة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف براق ، تحته رسوم حدودها سوداء ، وأما ألوانها فإما خضراء براقية أو زرقاء أو حمراء قائمة ، وكثيراً ما كانت مصانع آسيا الصغرى تضيف إلى هذه الألوان لوناً آخر أحمر براقاً يشبه لون الطماطم ، ولعل أهم ما استخدم فيه هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران ، فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة أو تنقش عليها أجزاء متقطعة يكوّن مجموعتها موضوعاً زخرفياً كبيراً متناسقاً ، وفى مدينة القسطنطينية وپروسة وفى بعض المدن الكبيرة الأخرى فى الإمبراطورية العثمانية يوجد كثير من المباني ذات الجدران التى ترهب تلك النقوش المنمقة

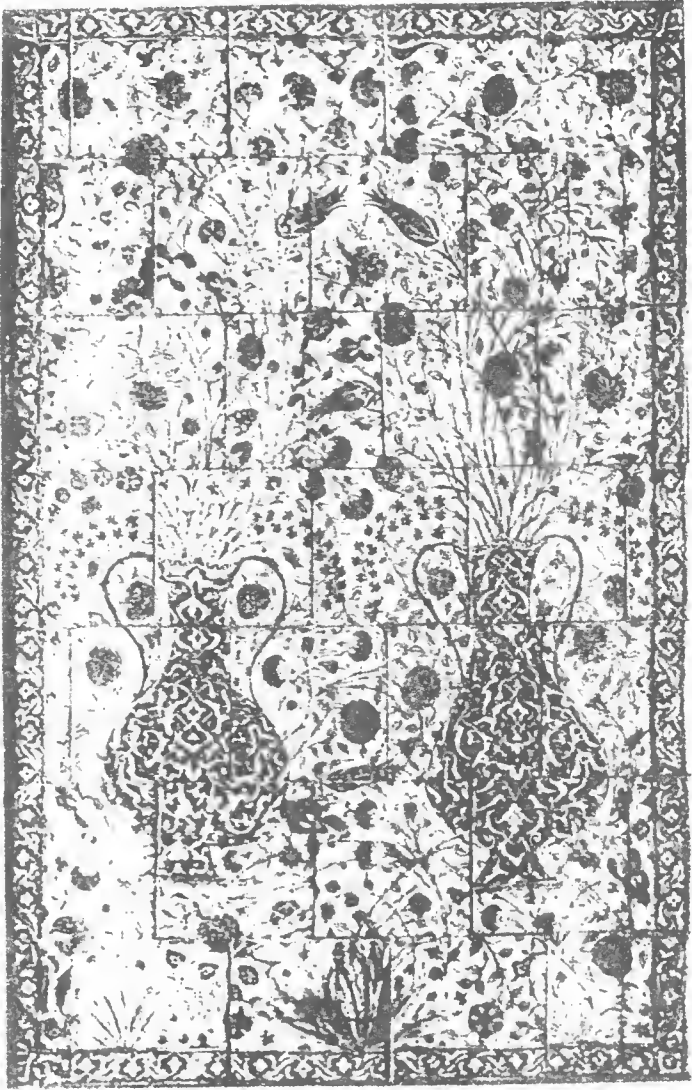
والأشكال الثلاثة التالية نماذج من البلاط الخزفي ذي الزخارف المتكررة . ففي الشكل الأول (شكل رقم ٢٠) رسم الصانع في وسط كل واحدة من هذا البلاط شكلاً بيضياً مدبب النهايتين ، ورسم في كل ركن من أركانها ربع هذا الشكل . فإذا ثبت عدد من هذا البلاط بعضه إلى جانب بعض ظهر كأن هناك أشربة ييضاء تجري في منحنيات متضادة من أعلى إلى أسفل الجزء الذي يغطيه البلاط . والشكل رقم ٢١ يمثل على عكس ذلك رسماً يقلد الطبيعة ؛ قوامه سيقان متموجة متوازية تحمل تارة أوراق كروم وعناقيد عنب ، وتارة زهور لوز . أما الشكل رقم ٢٢ فتفيه جمع بين هذين الموضوعين الزخرفيين اللذين وجدنا أحدهما تقليدياً ، والآخر مثلاً للطبيعة بدقة . وفي هذا الشكل الثالث نرى فوق ذلك شبكة من أوراق النبات المسى شوكة اليهود *acanthus* وهي دقيقة تتخللها أزهار هذا النبات نفسه

وهكذا نرى أن خصائص هذه المدرسة أنها تجمع بين رسومات بسيطة لتكوّن موضوعات زخرفية معقدة ، تظهر فيها مهارة فائقة في الجمع بين هذه الرسوم التي يبعد كل منها في طبيعته عن الآخر ، ونحن نرى من ذلك كيف كان الرسامون المسلمون يبدأون على خلق الأفكار والموضوعات الزخرفية ، ونرى في الشكل رقم ٢٣ لوحاً خزفياً يمثل فيه النوع الثاني من أنواع

اللوحة رقم «٧»



(أشكال ٢٠ و ٢١ و ٢٢) — ألواح من القاشاني المقوش بالألوان العديدة .
أسببا الصغرى في القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس



(شكل ٢٣) — لوح من تربيكات القاشان المنقوش . دمشق في القرن
السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس .

زخرفة القاشاني ، أو التريعات الخزفية لتغطية الجدران . ونرى في هذا اللوح أن الزخرفة تنحصر في موضوع زخرفي عام يغطي اللوح بأكمله ، ويعد هذا اللوح نموذجاً جميلاً لصناعة دمشق ذات الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والتي ليس لها بريق الخرف التركي وسنأوه .

وقد استعمل الصانع الأتراك والسوريون في صناعة الأواني الخزفية نفس الأساليب الفنية التي استعملوها في صناعة القاشاني لتغطية الجدران ، واستعملوا زخارف مماثلة في تزيين الصحون الجميلة والظاسات والأصص وغيرها من الآنية المختلفة الأشكال وفي الشكل رقم ٢٤ نرى زجاجة مشوقة دقيقة الشكل وقوام زخرفتها خليط غريب من طيور وحيوانات ، ورسوم تمثل أبا الهول ، ولون الزخارف أبيض على أرضية خضراء ، وهذه الزجاجة مثل شائق من نوع خاص لا تزال نرى فيه أثرًا من أساليب الزخرفة القديمة ، ولا نفتأ نجد فيه البقع الحمراء التي تكسب لونه حياة وتدل على أنه من أصل تركي ؛ إذ أن اللون الأحمر ليس شرطاً لازماً في القطع المصنوعة في آسيا الصغرى جميعها ، ولكنه لا يوجد في أي تحفة من الخزف المصنوع في سورية

وأهم ما يلفت النظر من عناصر الزخرفة في هذا النوع من الخزف هو بالاريب تلك الزهور المختلفة ، الشبيهة بالزهور التي



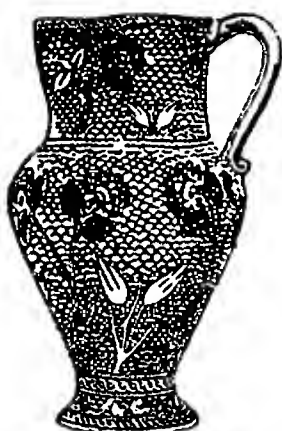
(شكل ٢٤) — قنية من
الحزف المتقوش . آسا الصغرى
في القرن السادس عشر .
المتحف البريطاني .

يزدهم بها لوح القاشاني المصنوع
في دمشق والمرسوم في الشكل
رقم ٢٣ ، ونحن نرى في هذا
اللوح القاشاني آيتين بديعتين
تطلّ منهما البراجم والورود
وتنطلق منهما زهور اللوز وكأها
تبدو كأنها نامية نموا عظيما
وسريعا وغير منتظم ، وترسم
الزهور عادة بمهارة فائقة ،
وبدرجة من الإحكام عظيمة ،
تدل على فهم الأصول الزخرفية
بحيث لا يحدث قط أن يبعد
الفنان في تصويرها عن تمثيل

الطبيعة واحترامها ، أو يكتفى برسمها رسما تقليديا مهذبا

وببلاد إيران هي التي أخذ الرسامون عنها تلك العناصر
الزخرفية التي تقوم على تصوير الزهور ، ومنها أيضا تعلموا كيف
يرسمون الزهور بهذا الجمال الساحر الفائق

وأما في الشكل رقم ٢٥ تحفة جميلة من صنع دمشق
يبدو فيها أثر التماذج الفارسية ، وهي إبريق مزخرف بورود



وبراجم رسمت على أرضية زرقاء،
منقوشة على شكل قشور السمك
ويعتبر هذا الإبريق تحفة فنية
رائعة ؛ رسومها دقيقة وألوانها
زاهية

وقد وصلت إلى أوروبا من
إيران — وفي أغلب الأحيان
عن طريق تركيا وسورية —
رسوم بعض الزهور التي شاعت
الآن في الحدائق الأوربية ،

(شكل ٢٥) — إبريق من
الخزف النقوش . دمشق في
القرن السادس عشر . متحف
أنمولي في أكغورد

والتي كان الأوربيون في وقت من الأوقات لا يعرفونها إلا على
الفخار والخزف الواردين من الشرق الإسلامي .

وكان Busbecq سفيراً إمبراطورية في القسطنطينية أول من
أحضر إلى الغرب زهور الخزاعي (الكؤوس الزهرية Tulips) ،
وكان ذلك حوالي منتصف القرن السادس عشر

وقد كانت في سورية مواد صالحة جداً لصناعة الزجاج
استغلت منذ العصور القديمة ، ثم استطاع المسلمون أن يجعلوا لهم
طرازاً خاصاً بهم في زخرفة الزجاج ، كما نرى ذلك على التحف
العديدة من قواريير وأباريق وكؤوس وغيرها تزينها صور آدمية

وزخارف تقابدية مرسومة بالمينا. الختامة الأوران ومجلة بالذهب
 في أغاب الأحيان ، ولأسباب فنية خاصة يُظن أن أقدم القطع
 الزجاجية المذكورة عدد من التجف تذكرنا زخرفتها بزخارف
 أنواع معروفة من الخرف الفارسي والعراقي . وقد تكون هذه
 القطع من صنع فنانيين عراقيين هاجروا إلى سورية إبان الفتح
 المغولي الأول وأسسوا هنالك مصانع ذات زاهرة خلال القرن
 الرابع عشر قبل أن يصيبها الدمار الذي حل بها وقت أن أغار
 تيمور على سورية سنة ١٤٠١

وفي الشكل رقم ٣٦ ترى كأساً منقوشاً عليه زخرفة من
 صنفين أفقيين وبينهما رسم أمير جالس على العرش ، وعلى جانبي
 العرش تابعتان ، وهذا الكأس مثل صادق للطراز الذي كان
 سائداً في أواخر القرن الثالث عشر ، ذلك الطراز الذي تنمعه فيه
 الميناء الحمراء والبيضاء بما عليها من تذهيب . ولا بد أن تكون
 هذه الكأس قد أرسلت إلى أوروبا بعد الفراغ من صنعها بفترة
 وجيزة ؛ فقد اتخذت كأس عشاء رباتي بعد أن ركبت على قاعدة
 واسعة وساق رفيعة من الفضة المموهة بالذهب . وزانتها زخارف
 كثيرة بطريقة الحفر على الطراز الذي كان شائعاً في فرنسا في
 القرن الرابع عشر . وفي هذا دلالة على ما كان لهذه الكأس من
 عظم القيمة

وتدل الوثائق المعاصرة على أن الزجاج السورى كان عظيم القدر فى أوروبا المسيحية فى ذلك الوقت ، ونجد فى قائمة السكنوز التى كانت ملكا لشارل الخامس سنة ١٣٩٧ فقرنين تصفان هذا النوع من الزجاج وصفاً مفصلاً : فى الأولى وصف ثلاث آنية من الزجاج الذى نقش عليه من الظاهر صور على الطريقة الدمشقية ، وفى الأخرى وصف لطست واسع من الزجاج نقش أيضاً على الطريقة نفسها . وفى المتحف البريطانى كأس لا بد أن يكون قد صنع لأحد المسيحيين لأن عليه رسوماً تمثل المذراء والمسيح والقديسين بطرس وبولس وعليه نقش باللغة اللاتينية

ومنذ القرن الثالث عشر ذاعت فى أوروبا شهرة صانعى الزجاج من البندقية ^(١) ، وفى القرن الخامس عشر وجه هؤلاء

(١) إن فى دار الآثار العربية مشكلة من زجاج مدهون بالينا ويظهر الفرق بينها وبين الشكاوات الأخرى المحفوظة بالدار وبالمجموعات الأثرية الإسلامية ، وذلك لثمة لمان البينا فيها ، ولأن روح زخارفها ليست عربية خائفة ، وعلى كل حال فنن عليها كتابة نصها (غز لولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملكه) ، ولأرب فى أن طراز هذه المشكلة وزخارفها تدل على أنها لم تصنع فى مصر أو سورية كبقية الشكاوات الموهة بالينا ، وقد كثر الخلاف فى شأنها . ولأرب فى أن صناعة الزجاج الموه بالينا كانت قد تدهورت كثيراً قبل عصر قايتباى حتى أن الشكاوات التى وصلت إلينا من القرن الخامس عشر تعد على أصابع اليد الواحدة . وكان المغفور له يعقوب أرتين باشا يذهب إلى أن مشكلة قايتباى هذه صنعت فى البندقية ويميل كثيرون من علماء الآثار الإسلامية إلى =

الصناع اهتمامهم إلى الأساليب الشرقية ، وأجادوا عملية تمويه الزجاج بالمينا إلى درجة لم يعد بعدها هذا الفن احتكاراً في أيدي المسلمين . وانتشرت هذه الصناعة من البندقية في غيرها من المراكز الأوربية . ولم تلبث أن ظهرت فيها أنواع جديدة . على أن قوارير الكحول ذات الميناء الزاهية الألوان ، والتي كانت شائعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن إلا صوراً مشوهة للنماذج التي أنتجتها

ولكن التحف التي قلدها الغربيون فنون الشرق الأدنى ، وإن كانت لا تخلو من متعة طيبة ، إلا أنها لا تضارع النماذج الشرقية التي نقلت عنها جمال شكل ودقة صنع وسلامة زخرفة ، ومن الأمثلة الصادقة للزجاج الذي كان يستعمل على الموائد الإسلامية تحف كالتقارورة ذات الرقبة الطويلة التي تراها في الشكل رقم ٢٨ ، والطاقس الدقيق الصنع الذي تراه وغطاءه في الشكل رقم ٢٩ . وعلى التقارورة زخرفة مموجة بالمينا قوامها جامات وكتابات ونقوش نباتية موضوعة في أشرطة أفقية ،

== الأخذ بهذا الرأي ؛ وبخاصة لأن هناك نصوصاً تاريخية تشير إلى أن البندقية كانت تصدر إلى الشرق زجاجاً مموجاً بالمينا ، ولكن الأستاذ الدكتور كونل مدير المتحف الإسلامي في برلين يرجع أن مشكلة قابليتها أنى بها من الأندلس وليس من البندقية بدليل زخارفها التي تشبه كثيراً الزخارف المعروفة في زجاج الأندلس (المغرب)



(شكل ٢٦)



(شكل ٢٧)



(شكل ٢٨)

(شكل ٢٦) — كأس من الزجاج المموه باليننا . من صناعة سورية في القرن الثالث عشر
بالمتحف البريطاني

(شكل ٢٧) — مشكاة من الزجاج المموه باليننا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر
بمتحف اللوفر

(شكل ٢٨) — قنية من الزجاج المموه باليننا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر
بمتحف اللوفر

اللوحة رقم « ١٠ »



(شكل ٢٩) — إناء من الزجاج الموه بآلينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ٣٠) — نسيج من الحرير . بغداد . أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادي عشر . بكونليجاتا دي سان ازيدورو في مدينة ليون تصوير أركيف ماس

وعليها كذلك اسم أمير كان يتصل بالكامل سيف الدين شعبان سلطان مصر المملوك سنة ١٣٤٥ . أما الطاس فعليه رسم مشابه لما على القارورة من رسوم . وهو مموّءة بالمينا الخضراء والزرقة والحمراء والبيضاء ومذهّب في بعض نواحيه . وهذه التحفة الجميلة ذات الشكل النادر ليس عليها اسم ما ، ولكن كتب عليها « عزّ لمولانا السلطان »

ولعل أبداع ما أخرجه صناع الزجاج السوريون مصابيح أو مشكاوات — أو على الأصح أعطية مصابيح كانت توضع بداخلها مسارج زيتية مثبتة بسلوك في حافة الغطاء — وكانت هذه المصابيح تعلق بثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس تتصل بتقاطب بارزة مثبتة في زجاجها ، وقد كانت هذه المصابيح التي أضاءت بنورها كثيراً من المساجد الكبيرة مزخرفة في أغلب الأحيان بأشرطة تماؤها كتابات أو خامات Medallions وفروع نباتية تقليدية تكسب هذه المشكاوات بهاءً وبهجة ، ولكن بعضها تغطى سطحه بأكله رسوم زهور ونباتات شبيهة بما يرى في زخارف الديباج^(١) . مثال ذلك :

(١) تملك دار الآثار العربية بالقاهرة أقس مجموعة من المشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلي بالمينا ، بل إن الموجود منها في القاهرة يكاد يربو على الموجود في متاحف العالم أجمع . وعلماء الفن الاسلامي ليسوا متفقين في =

المشكاة المرسومة في الشكل رقم ٣١

وفي الشكل رقم ٢٧ مشكاة أخرى ذات زخرفة من هذا

النوع ، ولكن بهذه الزخرفة
الآخيرة ترسافيه شارة (رنك)
صاحبها الذي وهبها مسجداً
من المساجد



وكثيراً ما كانت نبلاء
المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم
ومقتنياتهم رسوماً . كانوا
يتخذونها شارات (رنوكا)
لهم ، وذلك جرياً على عادة
شرقية قديمة . ولقد أثر
استعمالهم لمثل هذه الرسوم في

(شكل ٣١) — مشكاة مدعونة
بالمينا . سورية في القرن الرابع
عصر . دار الآثار العربية بالقاهرة

== تحديد الأقليم الذي صنعت به هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت
في سورية بينما يقول آخرون إنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها
تشبه زخارف المساجد التي كانت معلقة بها ؛ ولأن سورية كانت في عصر
صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية المايك وكان في استطاعتهم تدعيم
الصناعة في مصر توفيراً للنفقات وانقضاءاً لخطر الكسر الذي نتج عن له مثل
هذه التحف . ويقول الذين ينسبون إلى سورية صناعة الزجاج الموهو بالمينا
إنه إذا صحت نظريتهم هذه فإن غزو المغول تلك البلاد واستيلاء تيمور لرك
على دمشق سنة ١٤٠٠ يفسران تدهور هذه الصناعة وموتها بعد أن ==

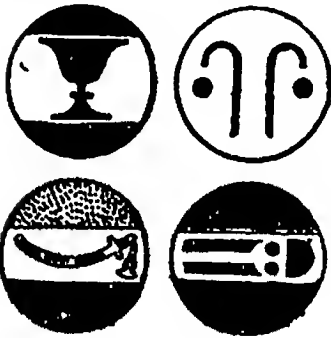
تطور الرنوك عند الفريين حتى أصبحت في عهد الحروب الصليبية علماً منظماً له مصطلحاته الخاصة . و يرى مثلاً أن اللون الأزرق يُسمى في علم الرنوك azure وهي كلمة مشتقة من الكلمة الفارسية التي تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى في اللاتينية Lapis Lazuli ، وثم حلقات اتصال أخرى بين علم الرنوك عند الفريين وبينه عند الشرقيين ، ومن هذه الحلقات ذلك الشكل الغريب الذي يمثل تسراً ذا رأسين . وقد ظهر هذا الشكل لأول وهلة على آثار الحبشيين في الأزمنة القديمة وأصبح في أوائل القرن الثاني عشر شارة السلاطين السلاجقة . واتخذة أباطرة الدولة الرومانية المقدسة شعاراً في القرن الرابع عشر

وكانت رسوم الرنوك عند المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل كالتي تراها مرسومة على الشكاة الميمنة في الشكل رقم ٢٧ أو على تروس مديية عند قاعدتها كالتي تراها مرسومة على القارورة الميمنة في الشكل رقم ٢٨

وفضلاً عن هذه الوجوه أو الطيور الرمزية (كالنسر الذي كان شائعاً إلى حد كبير ، والأسد الذي كان ذلك السلطان

قل تيمورلنك إل عاصته سمرقند عدواً كبيراً من الصنّاع وبينهم صانعو الزجاج (العرب)

بيرس) ، كانت هناك شارات من نوع آخر يتخذها بعض موظفي البلاط بحكم وظائفهم تكامل الكأس ، ورئيس الصوالة ، وبعض الرؤساء الحربيين وفي الشكل رقم ٣٢ مجموعة من هذه الشارات . أما المعنى الذي تشير إليه الكأس وصوالة البولوظاهر ، بينما المعنى الذي تشير إليه الصورة الأخيرة في هذه



المجموعة ظل زمناً طويلاً يبعث على الحيرة ، وقد ظن في بعض الأوقات أنه الأثر

الوحيد الباقي في الفن الإسلامي من الكتابة الميروغليفية القديمة ، غير أن

(شكل ٣٢) — رنوك إسلامية

العلماء يرون فيه الآن رسماً

تخطيطياً لمقلنة تكشف عن محتوياتها الداخلية على النحو الذي يظهر الرسم الذي رأيناه في الشكل ٩ . ويوضح الترس الدبيب المرسوم على القارورة الطويلة كيف كان الرنك الشخصي — كالتنسر ونحوه — مصحوباً بشارة الوظيفة في بعض الأحيان . وكانت الرنوك الإسلامية تلون بألوان زاهية إذا سمحت بذلك المادة المصنوعة منها لأن ألوان الرنك كانت جزءاً هاماً منه .

ولنتقل الآن إلى النسيج الفاخر في فارس والشام ومصر

حيث كان هذا الفن قد تطور وتقدم تقدماً عظيماً قبل أن يفتح العرب تلك البلاد ، وكانت هناك في الأقاليم البيزنطية المجاورة للبلاد المذكورة مراكر هامة للنسيج تصنع فيها أقمشة حريرية فاخرة ممتازة وتزينها موضوعات زخرفية جميلة ، وكانت هذه الموضوعات الزخرفية تشتمل على كثير من العناصر الساسانية التي أخذها الصناع المسيحيون حين أخذوا يبارون جيوانهم .

ومع أن النبي كان يحرم الملابس الحريرية تحريماً باتاً فإن المسلمين لم يكتفوا بتشجيع مصانع الحرير التي كانت قائمة إذ ذاك ؛ بل كانوا ينشئون المصانع الجديدة أتى ذهبوا . ولقد كانت اهتمامهم بالكاليات المحرمة إهتماماً لا استحياء فيه ولا مبالاة بحيث ظفروا في فترة وجيزة بمركز هام كانوا به زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرون الوسطى . وآية ذلك الأسماء التي كانت تعرف بها في القرون الوسطى أنواع كثيرة من اللنسوجات ، وهي اصطلاحات تجارية ظلت مستعملة حتى يومنا هذا ، مشيرة إلى الأماكن النائية التي بدأت فيها صناعة أنواع خاصة من الأقمشة ، أو مشيرة إلى الأسواق التي كان يتيسر فيها الحصول عليها . فالأقمشة التي كانت تعرف في أيام « شوسر » Chaucer باسم « فستيان » Fustian قد اشتق اسمها من كلمة « الفسطاط » Fustat أولى العواصم الإسلامية

في مصر — وكذلك الأقمشة التي لا تزال نسميها « الدمسكس Damasks » قد اشتق اسمها من « Damascus » (دمشق) وهي ذلك المركز التجاري العظيم الذي كان الغرييون ينسبون إليه أشياء كثيرة لم يكن ينفرد بصناعتها . والحريز الذي تسميه اليوم « مسلين Muslin » هو الذي كان التجار الايطاليون يستوردونه من الموصل Mosul ، ويطلقون عليه اسم « موسولينا Mussolina » . وقد عرب الايطاليون اسم بغداد إلى Baldacco وأطلقوه على المنسوجات الحريرية الفاخرة التي كانوا يستوردونها كما أطلقوه على المظلة الحريرية التي كانت تعلق على المذبح في كثير من الكنائس وصارت تسمى « بلدا كينو Baldacchino » وفي العصور المتأخرة كان يطلق على أقمشة الملابس المستوردة من غرناطة Grenada اسم جرينادين Grenadines ، وعرفت بهذا الاسم في المتاجر الأوربية حيث كانت السيدات يبتعن كذلك السجل أو (التفتة) Taftah الفارسية ، ويعرفها بهذا الاسم نفسه وهو Taffeta وكان حتى العتايية Atabiyah ببغداد (وهو الحى الذي كانت تقطنه سلالة عتاب حفيد أحد صحابة الرسول) معروفاً بشهرته في القرن الثاني عشر بنوع من المنسوجات قلده القوم في أسبانيا ، وصار يعرف فيها باسم الحرير العتاي ، وعرفه الفرنسيون والايطاليون باسم Tabis « تابيس » ثم أصبح

معروفا بهذا الاسم التجارى فى أنحاء أوروبا جميعها^(١) .
وفى يوم الأحد ١٣ أكتوبر سنة ١٦٦١ م ارتدى المستر
پيپس^(٢) Pepys معطفه المصنوع من هذا الحرير العتابى الأسباني
الحلى بالشرائط الذهبية وهو غافل عن التاريخ القديم لاسم هذا
الحرير المشار إليه . وفى سنة ١٧٨٦ حضرت الأنسة بيرنى
Miss Burney احتفالا بعيد ميلاد ملكى فى وندسور Windsor
مرتبدة ثوبا من الحرير العتابى لونه لون اللآلئ ، وهو اللون الذى
يطلق عليه فى بلاد الفرس اسم ليلج . وقد انتقل اللفظ إلى بلاد
الغرب مع الشجيرة المزهرة التى تعرف بهذا الاسم — ولكن هذا
الحرير الجليل الذى كان يرطب ويضفط عند صنعه لتسكون عليه

(١) وفضلا عن ذلك فان هناك نوعاً من الأقمشة القطنية يعرف باسم
dimiti وتدكر معاجم اللغة الانجليزية أن هذا اللفظ مشتق من
اليونانية id بمعنى اثنين و mitos بمعنى خيط وذلك لأن هذا القماش كان فى
أول الأمر ينسج من خيطين ، ولكن ليس يبيد أن الانجيز كانوا
يستوردونه من ديباط وأن اسمه مشتق منها كما ذكرت السيدة ديفونشير
فى رسالتها التى أنشأنا إليها (المغرب)

(٢) هو صامويل پيپس صاحب المذكرات اليومية المشهورة وقد كان
رجلا مثقفا وسكربتيا لادارة البحرية البريطانية ، واختلط بمختلف الطبقات
الاجتماعية وكتب مذكراته اليومية عن الحوادث بين سننى ١٦٦٠ و ١٦٦٩
وظلت هذه المذكرات مخطوطة حتى سنة ١٨٢٦ حين نشر اللورد بربروك
جزءاً منها ثم طبعت بعد ذلك مرات عديدة ؛ وهى تعين على تفهيم روح
ذلك العصر وحوادثه وأخلاق أهله ولا سيما المؤلف الذى ولد سنة ١٦٢٣
وتوفى سنة ١٧٠٣ (المغرب)

توجات غير منتظمة قد بطل استعماله الآن . بيد أننا نرى أثره واضحاً في اسم القط الذي يشبه لونه الأسمر والأصفر لون الحرير العتاني فإننا نطلق على هذا القط Tabby Cat أى (قط تابی) ^(١)

ومع أن في برلين قطعة من النسيج الحريري عليها اسم هارون الرشيد ، فإن الحرير التي تنسب إلى بغداد نادرة جداً ، وهناك قطعة نسيج محفوظة في بيعة القديس إيزودور Colegiata de San Isidaoro في ليون بأسبانيا (شكل ٣٠) عليها كتابة تنص على أنها نسجت في بغداد .

ومن المحتمل أن يكون صانعها تاجا اسمه (أبو نصر) وهو الاسم الذي تظهر آثاره في الجزء من القطعة المعند في كثير من الأحيان لأن يكتب فيه اسم الصانع ^(٢) ، ورسوم هذه القطعة حمراء وصفراء وسوداء وبيضاء ، وهي موضوع زخرفي إسلامي

(١) انظر La Strange, Baghdad under the Abbasid Caliphate Oxford 1900

(٢) يرى القارىء في جزئي التعريطين الظاهرين في الشكل كتابة تبدأ أو تنتهى عند نقطة تماسهما وتكون مقبوبة في الجهة اليسرى من الشكل ، ففي التعريط الأعلى « البركة من الله » في ناحية و « البركة من الله واليمن » في الناحية الأخرى ، وفي التعريط الأسفل « مما عمل في بغداد » من ناحية و « لصاحبه أبو بكر مما عمل في بغداد » من ناحية أخرى . ومن ثم فإن أبا بكر هذا — وليس أبو نصر — إنما هو صاحب القطعة وليس تاسجها كما يظن المؤلف (العرب)

قديم يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادي تقريباً ، ويقوم على دوائر كبيرة تتولها طيور وحيوانات وزخارف نباتية موروثية عن تماثيل فنية قديمة . ومن العناصر الظاهرة في هذه الزخارف صورة الفيل ، والمحتمل أن يكون مصدرها بلاد الهند ، ويظهر هذا الحيوان على قطعة من نسيج الحرير الفارسي أقدم بعض الشيء من القطعة السابقة . وقد اكتشفت هذه القطعة الجديدة منذ بضع سنوات في كنيسة إحدى القرى التي تقع على مقربة من مدينة كاليه ، وهي الآن كنز من كنوز متحف اللوفر^(١) ، وترى كذلك صورة الفيل على كثير من قطع النسيج البيزنطية التي كان الصانع البيزنطيون يقلدون فيها المنسوجات الفارسية^(٢) ،

(١) على هذه النخبة كتابة نصها : « عز وإقبال للقائد أبي منصور غنكين أطال الله بقاءه » ولعله القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبسه وقتله هذا الأمير في سنة ٣٤٩ هجرية (٩٦٠ ميلادية) كما جاء في ابن مسكويه (طبعه كيتاني ج ٦ ص ٢٣٤) ، وابن الأثير (ج ٨ ص ٣٩٦) - (العرب)

(٢) وتظهر صورة الفيل في سجادة مرسومة في صورة من مقامات خيرى يرجع عهدها إلى القرن الرابع عشر ، وقد نقلها الأستاذ أرنولد في اللوحة رقم ١٢ من كتابه عن التصوير في الاسلام كما تظهر أيضاً على صحن من الخزف ذي البريق المعدني صنع (بمصر) في العصر الفاطمي وعليه توقيع صانعه (على) وكذلك على سلطانية من الخزف الأزرق التي صنع بمدينة سلطان آباد في إيران وهذان القطعتان من مجموعة حضرة صاحب السعادة اسكنور على باشا إبراهيم . وراها أيضاً على بعض تحف محفوظة بدار الآثار العربية (العرب)

والنسيج الحريري الفاخر المحفوظ في قبر شلمان بمدينة إكس
لا شابل من أهم هذه القطع التي نحن بصدها
ولقد زاد طلب المنسوجات الحريرية الفاخرة ازدياداً سريعاً
في أوروبا تبعاً لنمو التجارة مع الشرق . وطفت الأقمشة الإسلامية
النخيسة بكميات وافرة على أوروبا حتى فطن الغربيون من أصحاب
رؤوس الأموال إلى أن هذه الصناعة الراجحة مصدر كبير من
مصادر الثراء ، فأقاموا مصانع نسيج في مراكز مختلفة ، وبدأوا
جدياً في منافسة المصانع الشرقية والأسبانية .

وكانت جزيرة صقلية الإقليم الذي استمد منه أوائل الصناع
الإيطاليين خبرتهم الفنية ، والموضوعات الزخرفية التي استعملوها ؛
ولا غرو فإن الغزاة المسلمين كانوا قد أنشأوا في القصر الملكي
بمدينة بالرموداراً شهيرة للنسيج ظلت على ازدهارها بعد أن عادت
الجزيرة إلى الحكم المسيحي في عهد الترمنديين ، وقد زادت
المدرسة الصقلية تقدماً في النسيج في عهد الاحتلال الترمندي
بفضل اتصالها بالأساليب البيزنطية على يد عدد من النساخين
اليونانيين الذين أسروا في غارة بحرية في بحر الأرخبيل سنة ١١٤٧
وألحقوا بمصانع النسيج في القصر الملكي . وفي أوائل القرن
الثالث عشر كان نسيج الحرير قد أصبح أهم الصناعات في كثير
من المدن الإيطالية الغنية ، حيث ظهرت منسوجات قلدت

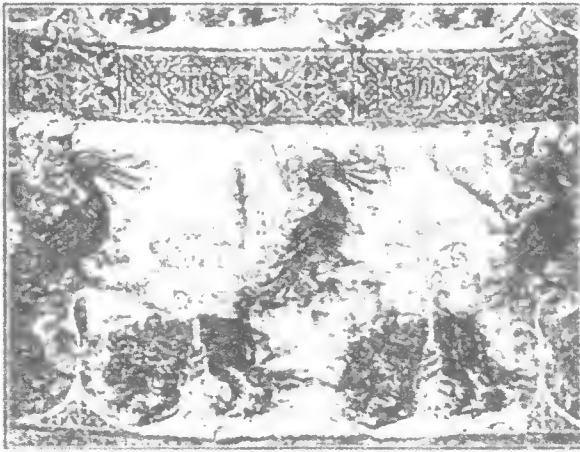
المنسوجات الصقلية تقليداً يصعب معه التفرقة بين النوعين .
وكانت تصدر بوفرة من تلك المدن الإيطالية الى البلدان الأخرى
وفي القرن الرابع عشر ظهر في المنسوجات الحريرية
الإيطالية أثر عوامل جديدة كانت في ذلك الوقت تؤثر في الفن
الإسلامي ؛ ففي قطعة الديباج الموشاة بالذهب في الشكل رقم ٣٣
لا نرى الاسد والمراوح النخيلية Palmettes والفروع النباتية
والكتابات العربية وغير ذلك من تلك العناصر الشرقية
الأخرى التي كانت ذائعة في المنسوجات الإيطالية في ذلك
العصر ، نقول لا نرى هذه العناصر فحسب بل نرى أيضاً رسوم
طيور صينية الطراز . وظهور هذه الرسوم الصينية في أوروبا
يعزى بنوع خاص إلى طواري هامة أحدثت تغيرات عظيمة
في الشرق الأقصى

ففي سنة ١٢٠٨ غزا بلاد الصين قوم المغول الرحل بقيادة
قبلاى خان (أخى هولاكو الذى قضى بعد ذلك على الدولة
العباسية سنة ١٢٥٨) ، وأسس هؤلاء المغول في بلاد الصين
أسرة يوان Yuan التي ظلت تحكم البلاد حتى سنة ١٣٦٧ .
وكانت نتيجة هذه الفتوحات أن أصبحت مساحة كبيرة من
آسيا تمتد من بلاد الفرس إلى المحيط الهادى خاضعة مدة قرن
من الزمان لحكم جملة أعضاء من بيت مغولى واحد . وقد أدت

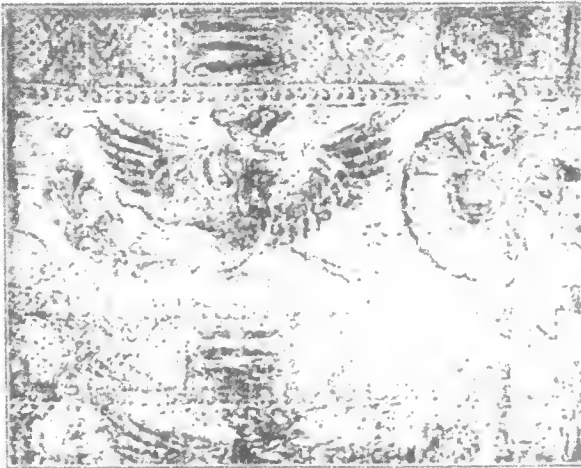
هذه الظروف إلى تبادل عظيم في أساليب الفن بين شرق آ-
وغربها ، ونمت في بلاد الصين جالية إسلامية كبيرة تألفت من
جاليات صغيرة كانت قد استقرت هناك في عهد أسرة طانج
Tang ، واتخذت العربية لغة لها ، شأنها في ذلك شأن الشعوب
التي انتشر فيها الإسلام . وكان بين أفراد هذه الجالية كثير من
الصناع منهم نساجو الحرير الذين أنتجوا في مراكز صناعية غير
معروفة منسوجات كانت مع ذلك ذاتة الشهرة وعظيمة المكانة
في أنحاء العالم الإسلامي كله ، وذلك بفضل المهارة الوراثية التي
كانت للنساجين في بلاد الصين وهي مهد الحرير منذ القِدم . وقد
أعجب المسلمون في الشرق الأدنى بهذه المنسوجات الحريرية
الفاخرة إيجاباً جعل لها أكبر الأثر في تطور صناعة النسيج
وتقدمها في العالم الإسلامي . وأثرت منسوجات الصين في
المنسوجات الأوربية عن طريق الشرق الأدنى ، وقد وصات
إليها بعض أمثلة بديعة لصناعة النسيج الصينية في العصور الوسطى .
ولعل أخرها قطعة محفوظة في دانزج Danzig لا بد أن تكون
قد صنعت لأحد السلاطين المماليك وهو الناصر محمد بن قلاوون
الذي يرى اسمه منسوجاً عليها

وفي الشكل رقم ٣٤ صورة قطعة من الديباج الموشى بالذهب
ترجع إلى أصل صيني ، وعليها زخارف تقوم على أشكال من

للوحه رقم « ١١ »



(شكل ٣٣) — نسيج من الحرير . إبطال في القرن الرابع عشر
بمتحف فكتوريا وألبرت



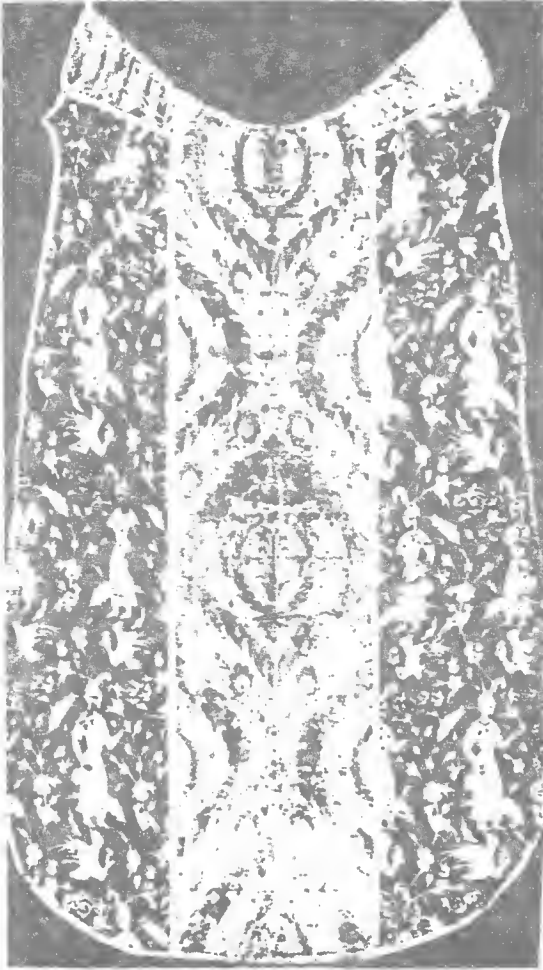
(شكل ٣٤) — نسيج من الحرير . صيني في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر
بمتحف فكتوريا وألبرت

الحيوان الخرافى الذى يعرف باسم العنقاء ، ومن المراوح النخيلية (البالمات) ومن الكتابات العربية ، مرسومة كلها فى أشرطة يفصل كل واحد منها عن الآخر شريط من زخارف هندسية ، وتعتبر هذه القطعة نموذجاً من نوع يحتمل أن يكون هو الأصل الذى اشتقت منه زخرفة الطيور فى الشكل رقم ٣٣

ولم يكن استخدام الحراير الشرقية فى عمل الملابس الكنسية مقصوراً على العصور الوسطى بل نجده أيضاً فى عصور متأخرة . فجمار الصلاة الذى ترى صورته فى الشكل ٣٥ مصنوع من نسيج فارسى يرجع عهده إلى آخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر . وعلى هذا النسيج زخارف تجمله غير لائق لأن يتخذ منه لباس يرتديه القسيس فى أثناء القداس ، أو لأن يُسمح بوجوده فى مسجد من المساجد . والعناصر الأساسية لهذا النسيج صفوف من الفتيان يرتدون ثياب البلاط وفى أيديهم كؤوس وزجاجات خمر ويقفون بين فروع طويلة دقيقة متصلة بعضها ببعض تحمل أوراقاً وزهوراً من النوع الذى كان صنّاع الفخار الأتراك فى ذلك الوقت يقلدونه أدق تقليد ، وفى المسافات المحصورة بين رسوم هؤلاء الشبان ترى طيوراً مرسومة على نحو يظهر أنه متأثر بالأساليب الصينية . وعلى كل حال فإن هذا الرسم فى مجموعته واحد من

رسوم أنيقة بهيجة كانت ذائعة في مثل هذا الدياج إبان العصر
الصفوى . وفي القطع التي كانت أكثر أناقة وأعظم أهمية ، زاد
الميل إلى المسحة التصويرية حتى لقد كانت تمثل عدة مواقف
من قصص غرامية كمقابلة خسرو وشيرين ، وقصة ليلى والمجنون ،
كما كانت تزينها أحياناً مناظر طبيعية غاية في الإبداع والدقة
تظهر فيها الأعشاب والشجيرات المذهبة ، وتتخللها أنواع الحيوانات
الستائنة منها والنوحشة مرسومة بطريقة تبث فيها الحياة
وتكسب القطعة بهاءً وسحراً عظيمين

وتم رسوم على قطع حريرية كانت تحلى بها حافات
(كنارات) الملابس الكنسية ، ومجموعة هذه الرسوم من
زخارف كانت ترى على المنسوجات في عصر كان فيه النساجون
الأتراك والإيطاليون يجتهد كل جماعة منهم ، وتصيب كثيراً من
النجاح في تقليد ما تنتجه الجماعة الأخرى من المنسوجات ؛ بحيث
كان من الصعب على الخبراء أحياناً أن يميزوا في بعض هذه
المنسوجات بين ما هو من صناعة أوروبية وما هو من صناعة شرقية
وعلى الرغم من أن خمار الصلاة الذي مر ذكره حديث
العهد وأوروبي الشكل ، فإن زخارفه تركية من طراز نشأ في
آسيا الصغرى في القرن الخامس عشر . وتتألف هذه الزخارف
التركية في أبسط حالاتها من أشرطة طويلة فيها رسوم



(شكل ٣٥) — خمار Chasuble من الديباج الفارسي .
القرن السادس عشر . متحف الفنون الزخرفية في باريس
لحذاء المشريط من الذهب التركي

أولا رسوم فيها ، وتجرى في منحنيات متضادة ، فتقابل في بعض الأحيان . وأما أرضية الزخرفة فتتألف برسوم على شكل شبكة ، وفي بعض القطع زخارف تقليدية معقدة إلى حد ما ، ومرسومة في عيون الشبكة ، كما يظهر ذلك في أهداب (كنارات) الملابس الكنسية . على حين نرى في قطع أخرى عناصر زخرفية مشابهة تبدأ من المواضع التي تلتقي فيها الأشرطة

ومثال ذلك ما نراه في قطعة الديباج الفاخرة التي يوجد رسمها في الشكل رقم ٣٧ ، وفيها زخرفة منسوجة بالذهب وأرضيتها حمراء قرمزية ، وحدودها زرقاء اللون ، وفي أرضيتها الحمراء بعض بقع زرقاء . وفي الفراغ المحصور بين الزخارف الرئيسية نرى رسم شبكة من الزخارف الثانوية تخرج منها زهور الورد والزنبق والقرنفل والترجس



وعن براءم الزهور التي تؤلف العنصر الرئيسي لهذه الزخرفة أخذ الإيطاليون عناصر الزهور المرسومة في الشكل رقم ٣٦ كما أخذوا العناصر التي تشبهها كل

الشبه ، والمستعملة في قطعة (شكل ٣٦) — منظر تفصيلي من نسج حريري . إيطاليا في القرن القطيفة التي يرجع عهدها إلى السادس عشر . بالتحف الأهل في فلورنسة

آخر القرن الخامس عشر والمرسومة في الشكل رقم ٣٨
وفي القرن السادس عشر ابتدع التاجون الأوربيون
والأتراك — الذين كانوا يتناوبون قصب السبق — ضرباً
معقدة كثيرة لموضوع الشبكة والبرعوم وزخرفوا القطيفة الفاخرة
— التي كانت محبوبة جداً في هذا العصر — بالطراز الزخرفي
الخاص الذي أصبح منذ ذلك الوقت مقروناً بها

وقد رسم وليم موريس^(١) زخرفة من هذا النوع للقطيفة
للقصبة الفاخرة ذات الألوان الأخضر والبرتقالي والأبيض
والذهبي . (انظر الشكل رقم ٣٩) . وكان ذلك منه محاولة
فريدة لإحياء تلك المنسوجات الغالية

أما السجاد الذي يعتبر الآن شيئاً لا غنى عنه ، فقد جاء
إلى أوروبا من الشرق ، وكان من الكماليات التي لا يصل إليها
غير الموسرين من الهواة الذين كانوا في بادئ الأمر يعتبرونه
كنزاً يحفظ به أكثر من اعتبارهم إياه شيئاً ينتفع به . والسجاد

(١) ولد وليم موريس William Morris عام ١٨٣٤ بجوار لندن
ودرس في جامعة أكسفورد وأصبح كاتباً وأديباً فضلاً عن استعداده الفني
الكبير الذي جعله يصنع الفنون الزخرفية حرفة له مدة ستين سنة عديدة عكف
بمساعده على التأليف والترجمة غير تارك للفن إلا أوقات الفراغ ، فكتب
قصائد قصصية عن الحياة عند الأغريق وفي العصور الوسطى ، وقلد إلى
الإنجليزية « الأوديسا » و « الأنبايد » وبسبب قصص الأمم الشمالية .
وتوفي سنة ١٨٩٦ (المرب)

قديم جدا في الشرق سواء منه الناعم اللبس الذي يشبه نسيج « التابستري » Tapestry أو النوع ذى الخيوط الرخوة المعقودة في النسيج ، والتي ينتج عنها سطح له وبر يشبه القطيعة . وقدعما كان السجاد يتخذ في الشرق حصيراً للنوم أو غطاء للجدران أو فرشاً للأرض . وتدل رسوم السجاد الشرقى في الصور الإيطالية . على أنه كان معروفاً في أوروبا منذ القرن الرابع عشر على أقل تقدير^(١) . وفي القرن السادس عشر أصبح السجاد سلعة عادية في الأسواق . وتدل الوثائق التاريخية على أن الكردينال ولزى^(٢) Cardinal Wolsey تمكن في سنة ١٥٢١ بمساعدة سفير البندقية من الحصول على ستين سجادة شرقية وضعها بقصره في هامبتون كورت Hampton Court . ولعل هذه السجاجيد كانت تشبه النماذج التي نراها في صور

(١) توجد صورة السجاجيد الشرقية — ولاسيا المصنوع منها في أوشاق بآسيا الصغرى — داخلة في زخارف لوحات عدد من المصورين الإيطاليين والمهرلنديين ، وقد صار نوع من سجاجيد أوشاق معروفاً باسم سجاجيد هولباين Holbein لأنه يظهر في إحدى لوحات هذا المصور الألماني (المغرب)

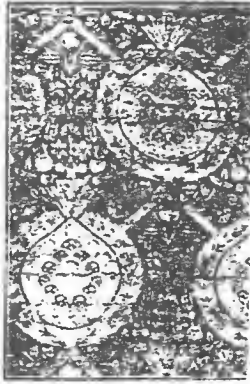
(٢) هو توماس ولزى ولد في أبوينتش بإنجلترا سنة ١٤٧١ وانتظم في سلك الكنيسة ثم اتصل بالملك هنرى السابع الذى عينه أسقفاً في شكولن ، وظل ولزى يتقلب في المناصب الكنسية المالية حتى بلغ الدورة في عصر هنرى الثامن ، ولكن هنرى كان مزواجاً وهم على ولزى عندما رفض الموافقة على زواجه من آن بولين جرده من وظيفته ومصادر أملاكه (المغرب)

هولباين Holbein والتي يمكن مقارنتها بما لا يزال باقياً من
السجاجيد التي كانت تصنع بأسيا الصغرى في ذلك الوقت . وفي
قصر بوتون Boughton House بنورثمبتونشير Northampton-
shire ثلاث سجاجيد صنعت خصيصاً للسيـر إذ وارد متاجو
Sir Edward Montagu ومنسوج في حاقها شاراته (رنكه)
وتاريخ سنة ١٥٨٤ ، وهذه السجاجيد الثلاثة من نوع كان
يعرف حينئذ كما يعرف الآن باسم السجاجيد التركية ، وهي محلاة
بأشكال زخرفية زرقاء اللون على أرضية حمراء ، وثم بعض تفاصيل
صفراء اللون ، تزيد الزخرف حياة ورونقاً

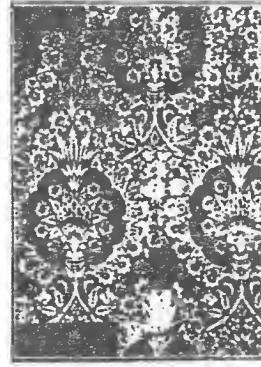
وفي القرن السادس عشر وصل الصنـاع من الفرس بصناعة
نسج السجاد إلى درجة من التقدم لم يصل إليها أحد قبلهم
ولا بعدهم ، فاستطاعوا بمهارة نادرة إنتاج أنواع لا نظير لها في
الجمال . وفي متحف فكتوريا وألبرت Victoria and Albert
الآن واحدة من تلك التحف الفنية النادرة المثلأ أعضاها من مدينة
أردبيل حيث ظلت قروناً في مسجد الشيخ صفي الدين جند ملوك
الأسرة الصفوية

وفي الشكل رقم ٤٠ صورة جزء من هذه السجادة الكبيرة
وهي ذات صناعة فنية بديعة إذ أنها تشتمل على أكثر من
ثلاثين ألف ألف عقدة دقيقة بنسبة ٣٨٠ عقدة في البوصة

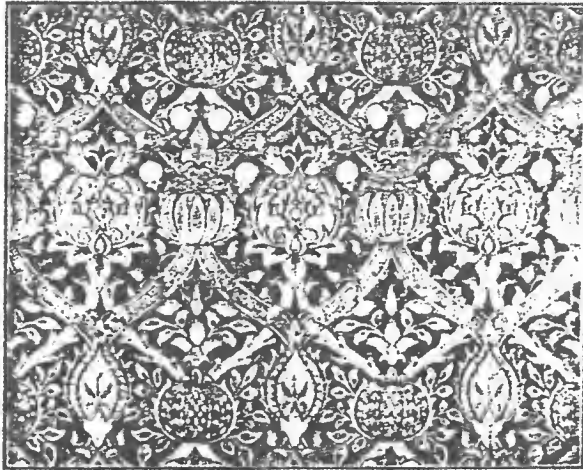
اللوحة رقم « ١٣ »



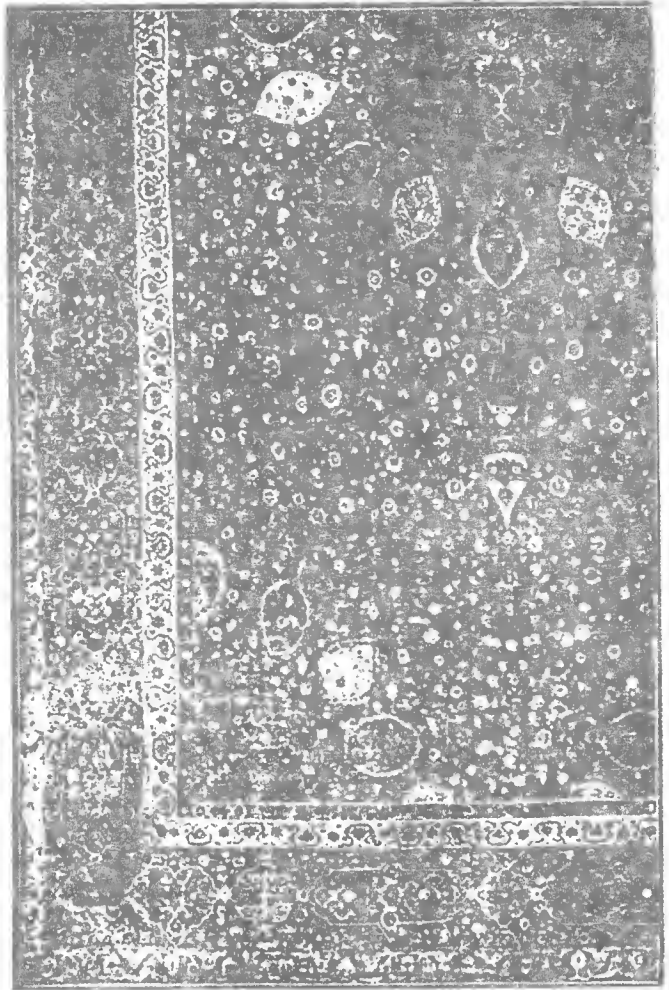
(شكل ٣٧) — نسيج من
الحرير . آسيا الصغرى في القرن
السادس عشر . بمتحف الفنون
الزخرفية في باريس



(شكل ٣٨) — نخل من
الحرير . إيطاليا من القرن
السادس عشر . بمتحف فيكتوريا
وألبرت



(شكل ٣٩) — نخل من الحرير . من نسيج وليم موريس سنة ١٨٨٤
بمتحف فيكتوريا وألبرت



(شكل ١٠) — سجادة ذات وبر من جامع أردبيل . قرسيه . مؤرخه سنة ١٥٠٠
بمتحف فكتوريا وألبرت

الربعة الواحدة . وفي وسط السجادة المذكورة جامعة كبيرة محيطها
مضرس كأنسان المنشار وحولها جامات أخرى صغيرة بيضاوية
الشكل مدية الطرفين ، وكل ذلك تزينه زهور وزخارف نباتية
بالوان براقة . وفي كل ركن من أركان أرضية السجادة المستطيلة
ترى رسماً يتكون من ربع الموضوع الزخرفى الذى يتوسط
السجادة ، والذى يتكون كما ذكرنا من جامعة كبرى حولها
جامات صغيرة . وأرضية السجادة شديدة الزرقة تغطيها زهور
يانعة تنبت من جذوع ملتوية . وبين هذه الزهور ثريتان
مرسومتان كأنهما معلقتان فى الهواء ، وقد ألقنا بذلك مراکز
ثانوية فى الزخرفة . وأما كئار السجادة أو (حافتها)
فمحدود بخطوط هامشية مستقيمة ، ومملوء بدوائر ومستطيلات
ذات فصوص ومزدحم برسوم الزهور والزخارف النباتية . وعلى
أرضيته الزرقاء رسوم زهور وزخارف نباتية أيضاً — وترى فى
طرف من أطراف السجادة مستطيلاً فيه بيتا شعر للشاعر الفارسى
حافظ الشيرازى^(١) . وقد كتب فى أسفله العبارة الآتية :

« عمل بيد بنده درگاه مقصود کاشانى سنة ٩٤٦ »

(١) « جزآستان توام درجهان پناهی تبست »

سر مرا بجزاین در حواله کاهى نیست »

ومعناه : « لا ملجأ لى فى الدنيا إلا عتبك ولا حى لرأسى إلا هذا الباب ،
(المعرب)

وعلى الرغم من أن هناك سجاجيد أقدم من هذه السجادة فإنها بقيت زماناً طويلاً ، وهي أقدم ما كان معروفاً من السجاجيد المؤرخة . على أن هناك في الوقت الحاضر سجادة أخرى تفوقها في القدم ، وتلك هي السجادة الفارسية البديعة المحفوظة في متحف بولدى بدزولى Poldi Pezzoli في ميلان ؛ وعامها ما يفيد أنها من صنع غياث الدين جامي في سنة ١٥٢١^(١)

وقد تعلم الصانع الأوربيون من المسلمين نسج السجاد ذي الوبر ، وكانوا يتبعون في أول الأمر الطريقة الشرقية اليدوية التي تظهر فيها خفة اليد وسرعة الحركة

ولسكنهم استخدموا في الأزمنة المتأخرة طرقاً ميكانيكية بحتة . ونحن نرى على السجاد المصنوع بالآلات والذي ذاع استعلاء الآن كثيراً من الرسوم المأخوذة عن الأصول الإسلامية ، ولسكنهم رسوم اقتضاها الذوق السائد ، وليست بقايا من الأساليب القديمة على أن هذه السجاجيد الأثرية العتيقة خالدة الذكر ، غالية

(١) على هذه السجادة بيت شعر فارسي هذا نصه :

شد از سمی غیاث الدین جامی بدین خوبی تمام این کار نامی
سنة ٩٢٩ . ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ على يد غياث الدين جامي

ولسكن المستشرقين وعلماء الآثار ليسوا متفقين في قراءة التاريخ .
ون كثيرين منهم يقرأون ٩٤٩ بدل ٩٢٩ . ولسكننا نرجح رأي الذين يقرأون
٩٢٩ (العرب)

لقيمة ، عظيمة المقدار ، وذلك بنسجها الذى يشبه التقطيفة أكثر منها بما نراه عليها من رسوم وزخارف

وإذا تركنا زخرفة السطوح المستوية إلى الزخارف البارزة رأينا أن الحفارين والمثالين المسلمين كانوا يتبعون نفس الأساليب الزخرفية التى كانت تسود صناعاتهم الفنية الأخرى . على أننا نلاحظ أن الحفر وصناعة التماثيل فى الإسلام خاليين من تنوع الطراز والأساليب الذى يسود الزخارف البارزة الأوربية ، وهى الزخارف التى اكتسبت من تقاليد الحفر والتصوير ما لم يكن

معروفاً عند المسلمين . فنحن لا نكاد نرى فى صناعة الحفر الإسلامى إلا تكراراً لموضوعات زخرفية تشابه أو تكون هى بعينها الموضوعات الزخرفية التى نراها مستعملة فى صناعة النسيج وفى تكفيت المعادن وفى التصوير . وقد اتخذت هذه الرسوم كموضوعات زخرفية بطرق غريبة عما ألف الأوربيون .



(شكل ٤١) — حنوة
من الخشب المحفور . مصر فى
القرن العاشر أو الحادى عشر .
دار الآثار العربية بالقماهرة

فالرسم الذى كان يستخدم لتزيين فائحة
مخطوط مذهب أو يستخدم كموضوع
زخرفى لقطعة من الديباج كان المسلمون

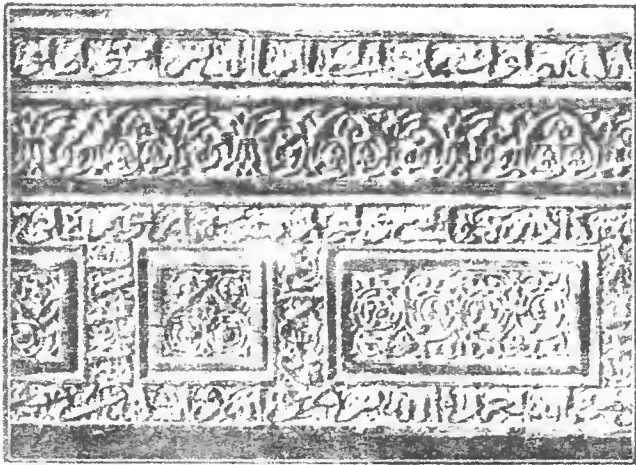
لا يجدون حرجاً في حفره في الحجر على سطح قبة أو على جدران جامع . والحوض الرخامي المبين في الشكل رقم ٤٢ ، والذي يرجع تاريخه إلى سنة ٦٧٦ هـ (١٢٧٧ — ١٢٧٨ م) وعليه كتابة باسم محمد الثاني سلطان حماة ، وعم المؤرخ أبي الفدا ، هذا الحوض يظهر فيه كيف اتخذ الحفار لنفسه موضوعاً زخرفياً كان ذاتاً في جملة صناعات إسلامية أخرى . وهذا الموضوع الزخرفي مكون في جوهره من تكرار رسم بعينه ويمكن أن يمتد هذا الرسم في الجانبين إلى حد لا نهاية له ، وتكون الزخرفة حافة أو إفريزاً ، وقد يمتد في الجانبين وإلى أعلى وأسفل لتكون من ذلك زخرفة عامة

وتم رسوم تشبه رسوم ذلك الحوض الرخامي محفورة في حشوات تابوت لشيخ توفي في سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) ومحفورة أيضاً في الإفريز الذي يجري فوق هذا التابوت كما هو مبين في الشكل رقم ٤٣ . وهذا التابوت الثمين محفوظ في دار الآثار العربية إلا جانباً منه في متحف سوٲ كنسنگتون South-Kensington.

وكانت صناعة الحفر في العصر الفاطمي تمتاز بمق الرسوم حتى ليخيل للرأى أنها نافذة كما هو مبين في شكل رقم ٤١ الذي يمثل حشوة محفوفة في دار الآثار العربية بالقاهرة . والزخارف المحفورة



(شكل ٤٢) — حوض من الرخام . سوري . مؤرخ ١٢٧٧ — ٨
متحف فكتوريا وألبرت



(شكل ٤٣) — حشوات خشبية من ضريح في القاهرة . مؤرخة سنة ١٢١٦
متحف فكتوريا وألبرت

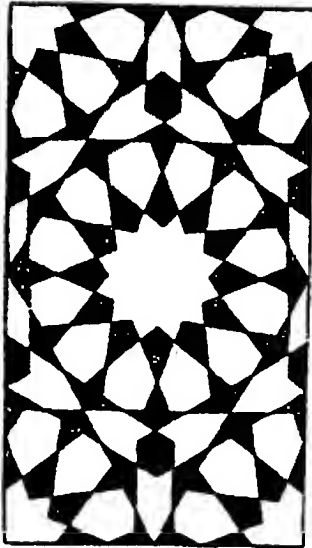
في السقف الخشبي الذي يرى في الشكل رقم ٤٤ فاطمية الطراز على رغم أنها من صناعة صقلية^(١). وفضلاً عما تحدّثه الحشوات المحفورة خفراً عميقاً من بديع الأثر في هذا السقف ، فإن بين زخارفه النباتية حيوانات ونباتات عديدة . وذلك كله من ميزات التحف الفاطمية التي كانت تصنع للبلاط وللأغراض الدنيوية حيث كانت الرسوم الآدمية شائعة الاستعمال .

وفي هذا السقف تظهر أساليب التجارين المسلمين في صناعة الخشب ، وهي الأساليب التي دفعتهم إلى اتخاذها اعتبارات عملية وزخرفية في نفس الوقت . ذلك لأن ندرة الخشب اللانجم الممتاز والأحوال الجوية التي جعلت الخشب عرضة للتقلص والالتواء ، كل هذا أدى بالتجارين إلى تصغير الحشوات الخشبية إلى أكبر حد ممكن ، وتجنبت عن ذلك بالطبع زيادة متناسبه في إطارات الحشوات

وقد وصل التجارون المسلمون شيئاً فشيئاً إلى طريقة غاية في الدقة والجمال لتجميع الحشوات الخشبية الصغيرة راغبين بذلك في متانة الصنع وتنوع الرسوم ، فاستطاعوا بتعشيق هذه الحشوات تأليف أشكال كان المسلمون مولعين بها كل الولوع

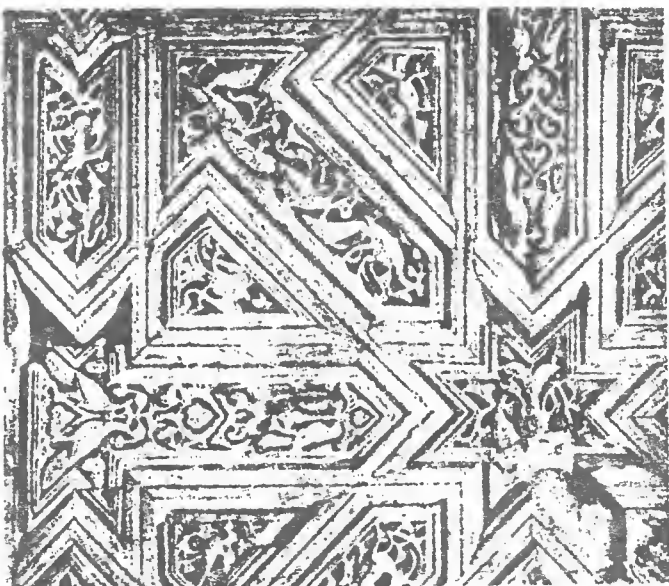
(١) هذا النصف أصله من الكابلا بلاتينا ، ولنا توافق المؤلف في القول بأن زخارفه فاطمية الطراز ، فإن الحيوانات المحفورة على الحشوات الفاطمية ليست في دقة هذا السقف ولا في جماله (المغرب)

ولعل هذه الرسوم المكونة من الحشوات الكثيرة الأضلاع
المشقة حول أشكال نجمية ، هي أكثر ما ظهر عاينه الطابع
الإسلامي أو أكثر ما قدمه الإسلام لفن الزخرفة . وقد استخدم
الصناع هذه الرسوم في الفنون المختلفة على أنها أحسن ما تكون
مثلة في الخشب الذي لعب دوراً كبيراً في تطور هذا النوع من
الزخارف . وقد اشتغل فنانون مهرة بعمل هذه الرسوم في جميع
أنحاء العالم الإسلامي . وإن صح أن هذه الرسوم أصبحت
في العصور المتأخرة كثيرة التعقيد ودب فيها الفساد فصارت
عرضاً هندسياً جافاً ، تقول إن صح ذلك فإن أشكالها البسيطة

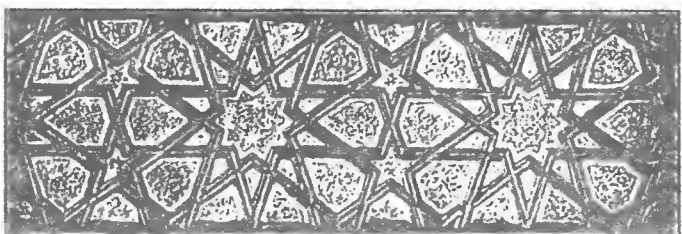


كانت أبداً وسائل فعالة لإظهار
الألوان الفنية التي برعت فيها
العقيدة الإسلامية إلى حد بعيد
وفي الشكل رقم ٤٧ زخرفة
من هذا النوع . وهي ترتيب
بديع لنجوم اثني عشرية رسمت
داخل أشكال سدسة الأضلاع .
وقوام هذه الزخرفة الرسم المبين
في شكل ٤٨ الذي رسمه « ميرزا
أكبر » مهندس شاه الفرس في

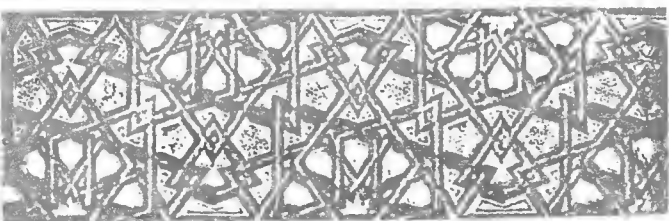
(شكل ٤٧) — رسم هندي
إسلامي



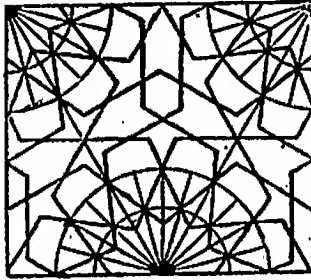
(شكل ٤٤) — سقف من الخشب المحفور . القرن العاشر .
بالمصنف الأصلي في بالرمو



(شكل ٥٥ و ٥٦) — مصراع باب فيهما حشوات من
شعاع المحفور والكثف . القاهرة في القرن الخامس عشر .



أوائل القرن التاسع عشر . وقد حفظت كثير من رسومه في متحف فكتوريا وألبرت . ونحن نرى في الرسم الأصلي أن الدوائر والخطوط التي استعان بها الرسام على تكوين الشكل النهائي مخطوطة بآلة مدببة على الورق ، بينما الشكل النهائي نفسه قد رسم بالمواد على هذه القاعدة . ولعل الطريقة التي استخدمت هنا هي الطريقة التقليدية التي كان يستعملها الصانع الشرقيون في مصانعهم ، وهي على كل حال تنفعنا في الوقوف على الأسلوب الذي



كان الرسامون الشرقيون يتبعونه في إتمام عمل يمكن القيام به على أساليب متنوعة ويشهد بذلك الكثير مما كتب عن هذه الرسوم (١)

(شكل ٤٨) — الأساس الهندسي

لرسم المنصور في شكل ٤٧ .

من رسم ليرزا أكبر . إيران

في أوائل القرن التاسع عشر

وفي مصر اعى الباب

المصريين الذين يرجع عندهما

إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والمرسومين في الشكاين

(١) قد حلل الأستاذ ج . برجوا G. Bourgoin نحو مائتي رسم

من هذه الرسوم الفرية في كتابه « Le Trait des Entrelacs »

(Paris 1819) . كما أن الأستاذ ه . هانكن E. H. Hankin

قد شرح بمهارة غير عادية بعض أمثلة كثيرة التعقيد من هذه الرسوم في

كتابه « The Drawing of geometric Patterns in Saracenic art, (Calcutta, 1925) »

(٦ — ج ٢ — الاسلام)

٤٥ و ٤٦ نرى الحشوات صغيرة جداً بحيث أمكن أن يستبدل العاج بالخشب في صناعتها ، فأصبح المصراعان آيتين في الإبداع والفن الزخرفي ، وفي أحد هذين المصراعين حُفرت على الحشوات زخارف نباتية بارزة بروزاً دقيقاً ومدياً ، وفي الآخر كُفِنت الحشوات برسوم هندسية خاصة . ومن المحتمل أن تكون هاتان التحفان أثرًا من آثار منبرين يشبهان في الرسوم والزخارف منبراً محفوظاً في متحف قكتوريا وألبرت وكان السلطان قايتباي (١٤٦٨ — ١٤٩٥) قد شيده بمسجد بالقاهرة ، ثم هدم المسجد في القرن التاسع عشر ليفسح الطريق لشق شارع جديد بالمدينة

وقد أنتج المسلمون تحفًا بديعة كثيرة ، صنعوها كلها أو بعضها من العاج ، الذي كانوا يزينونه بزخارف محفورة أو مكفنة أو منقوشة . ففي القرن العاشر كانت تشغل في قرطبة مدرسة من حفاري العاج على طراز واضح متقن يدل على أن عهداً غير قصير من التجربة كان قد مهد له . ومن الأمثلة التي وصلت إلينا من هذه الصناعة التي نحن بصددتها العلبة الأسطوانية المرشومة في شكل ٤٩ . وأصلها من كاتدرائية زامورا Zamora وهي محفوظة الآن في متحف الآثار بملريد . وحول غطاها المقرب كتابة تفيد أن العلبة صنعت للخليفة الحكم الثاني في سنة

٩٦٤ م^(١) ليهديها لزوجته أم الأمير عبد الرحمن . وهذه التحفة هي أجل ما في مجموعة تشمل تحفاً عديدة مشابهة صنعت في قرطبة حول نفس التاريخ . والتحفة التي نحن بصددنا مغطاة كلها بزخارف نباتية وأزهار وطواويس وطيور أخرى وأنواع من الحيوان . وهناك تحف أخرى من هذه المجموعة في لندن وباريس وغيرها من البلاد وهي تشبه في شكلها وصناعتها العلبة السابقة ؛ ولكن زخارفها مختلفة ، فإنها تقوم على دوائر متصلة ذات فصوص تحتوي على أشكال آدمية . مثال ذلك الرسم الموجود على علبة الحاج المستطيلة المرسومة في الشكل رقم ٥٠ وهذه التحفة من عمل صناع عديدين . يمكن أن تبين اسمي اثنين منهم وهما (خير وعبيدة) مكتوبين على حشوتين قاما بحفرها . وكان صنع هذه التحفة عام ١٠٠٥ لموظف في البلاط كتب اسمه وألقابه كتابة ظاهرة فوق الغطاء.^(٢)

(١) هذه العلبة مكتوب عليها (بركة من الله للامام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعبادة للسيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلاث مائة) ؛ وليس دري هذا صانع العلبة بل كان من الصقالبة في بطانة الحكم الثاني ، واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة الصقالبة قتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر . (المغرب)

(٢) هذه التحفة مكتوب عليها : (بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وأصاح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك ابن المنصور وفقه الله مما أمر بعبادة على يدي الفتي خير بن محمد العامري =

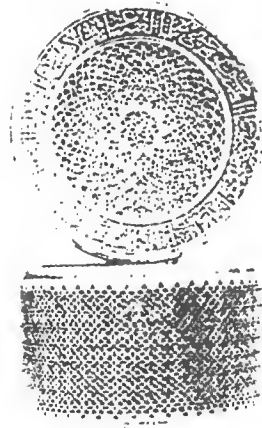
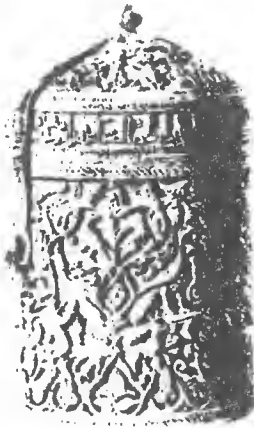
وهناك نوع آخر من صناعة العاج نراه في شكل ٥١ ، وهو يمثل صندوقاً مستديراً عليه زخارف هندسية مفرغة فيه وفي غطاءه المسطح . وهذا الصندوق مثال من مجموعة يظن أنها صنعت بالقاهرة في القرن الرابع عشر^(١)

وقد وصلت إلينا أيضاً صناديق من العاج أسطوانية ومستطيلة ولا زخارف عليها ، غير تذهيب ونقوش بالألوان تقوم على دوائر فيها أشكال آدمية أو طيور أو حيوانات أو أزهار أو أشجار أو خطوط على شكل عقد . وطراز هذه الزخارف يذكرنا بالخطوط المذهبة . ويرجع تاريخ هذه المجموعة من الصناديق إلى القرن الثالث عشر ، ويقال إنها عربية من صقلية وإن لم يثبت ذلك بعد . ويرى في الشكل ٥٣ مثل لهذه الصناديق نقش عليه فارس في الصيد راكب وراءه نمر أليف . ولقد كانت هذه الصناديق العاجية ذات الزخارف المنقوشة أو المحفورة أو المفرغة تستخدم كعلب للحلى أو العطور أو الحلوى ولأغراض أخرى مشابهة . وكانت في أكثر الأحيان — كما

== مملوكة سنة ٩٥٠ وثلاث مائة .) كما أننا نرى مكتوباً على جامتين من جامات الطبة : « عمل عبيدة » ، « عمل خير » (العرب)

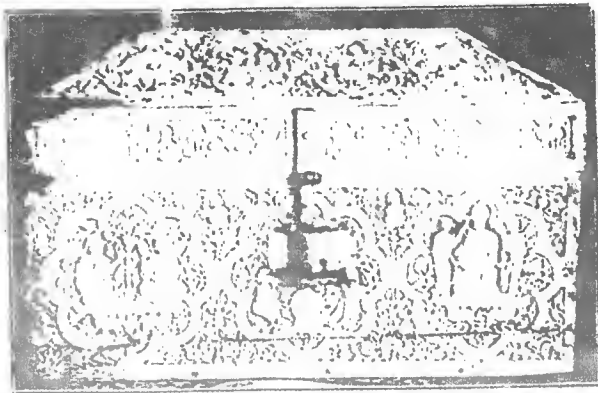
(٢) ظلت صناعة الحفر في العاج بمصر مجهولة لعلماء الآثار حتى كشفت حفريات الفسطاط أخيراً عن عدة نماذج شائعة من العصرين الطولوني والفاطمي

للوحدة رقم « ١٧ »



(شكل ٤٩) — عبة من العاج
المحفور . قرطبة . سنة ٩٦٥ .
باليوزو اركيولوجيكو في مدريد

(شكل ٥١) — عبة من العاج
لخيرة . القاهرة . القرن الرابع عشر
بالمتحف البريطاني



(شكل ٥٠) — عبة من العاج المحفور . قرطبة . سنة ١٠٠٥ .
كاندراثة باميلونا . تصوير أركيف ماس



(شكل ٥٣) — علة من العاج
المنقوش . عربية من صقلية في القرن
الثالث عشر . بمجموعة خاصة
في باريس

تشهد بذلك العبارات التي قد
تكون مكتوبة عليها — تصنع
لفرض الهدايا^(١) وأقدم هذه
الصناديق من أتمن وثائق الفن
الإسلامي في بدايته . وقد وصل
إلينا كثير منها في حالة عجيبة
من الحفظ . على أن المحتمل أن

تكون الصناديق ذات الزخارف
المحفورة مذهبة وملونة في
الأصل . وذلك بالنظر إلى

آثار اللون التي لا تزال ظاهرة على بعضها ، ولا تزال في بعض
الصناديق (المفصلات) و (المشابك) وكل هذه أمثلة شائعة
لفرج صغير من فن الصناعات المعدنية

والآن نسوق مثالا آخرًا لمهارة المسلمين في الحفر : هو إبريق
من البلور الصخري محفوظ في كنوز كاتدرائية القديس مرقس
بالبندقية ، وموضح في الشكل رقم ٥٢ . ولهذه التحفة انبندية
أهمية تاريخية لأن عليها اسم العزيز ثاني الخلفاء الفاطميين في مصر

(١) وأحب الغريون بهذه الصناديق وأقبلوا على حيازتها خفّة الخلى
وأصبحت من منايا العرس الجميلة في أنراح الأمراء . (العرب)

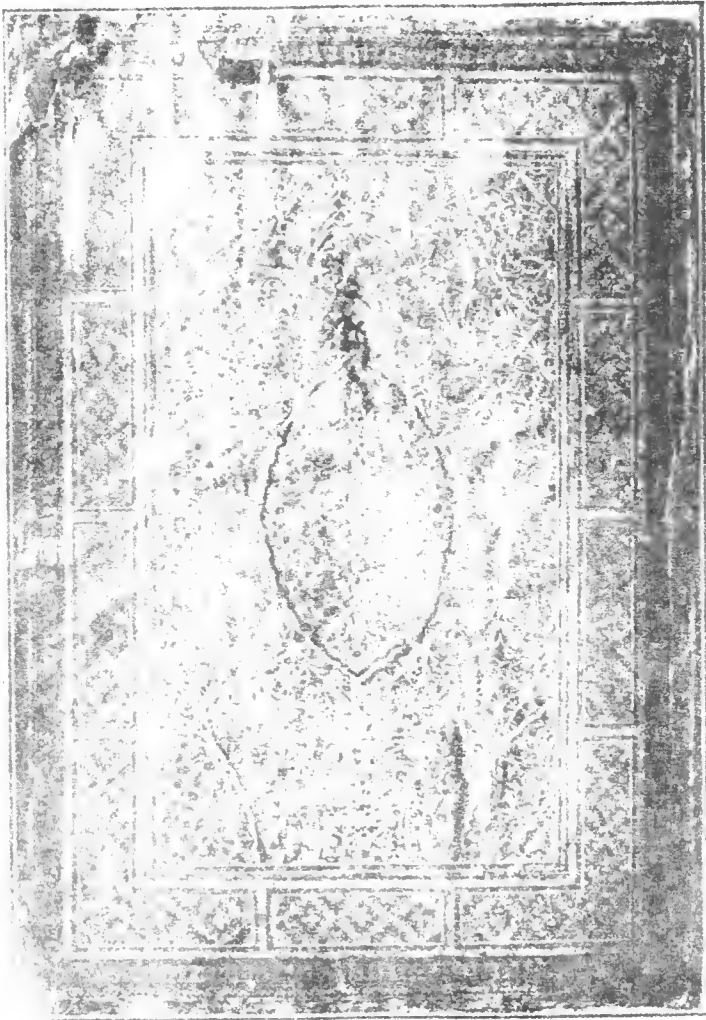
ولعلها أحد الأباريق البلورية التي ذكرها المقرئ في
القائمة التي سردها عن الكنوز التي تبعت سنة ١٠٦٧ . فالواقع
أن الأباريق المذكورة كانت تحمل اسم هذا الخليفة . ومهما
يكن من أمر ، فهذه التحفة بصناعتها وزخرفتها تذكّر لعصر
من أزهى عصور الفن الإسلامي — كان بها خليقاً وكانت به
جديرة .

وتم أشياء نستخدمها كل يوم وندين بشيء من مادتها
أو صناعتها أو زخرفتها للإسلام ، ولعل كتبنا المطبوعة هي أوسع
هذه الأشياء انتشاراً . فبرغم أنه يبدو لأول وهلة أن علاقة
الكتب بالشرق بعيدة ، فإن الطرق الحديثة في صناعة الكتب
قد كسبت شيئاً كثيراً من مهارة المسلمين ومشروعاتهم في هذا
الميدان إبان القرون الوسطى . والواقع أن نشر المؤلفات الإسلامية
بالطرق الميكانيكية لم يبدأ إلا في العصور الحديثة ، إما بالحروف
المطبعة أو بالطبع على الحجر . وكانت هذه الطريقة الأخيرة
محبوبة بنوع خاص لأنها كانت تحتفظ احتفاظاً صادقاً بخط
النسّاخ أو الخطاط نفسه . وقد كان للخطاطين والنسّاخين المكان
الأسمي والمرتبة العليا بين الصنّاع في الإسلام^(١)

(١) ومن ثم وصلت إليها أسماء أعظم الخطاطين في الإسلام وأقبل
المهواة في جميع العصور على اقتناء نماذج من كتاباتهم . (العرب)



(شكل ٥٢) — ابريق من البلور . فاطمي من القرن العاشر .
بكاتدرائية سان مارك بالبندقية



(شكل ٥٤) — باطن جلد كتاب . القاهرة في أواخر القرن الرابع عشر
أو أوائل القرن الخامس عشر . متحف شيكاجو وألمانيا

ومع أن فن الطباعة كان قد أتقن في أوروبا قبل أن ينتشر في الممالك الإسلامية بزمان طويل ، فإننا مدينون للشرق بمادة كانت عاملا كبيرا إن لم تكن أهم العوامل في تطور فن الطباعة . فالورق — وهو اختراع صيني قديم — عرفه المسلمون حين استولوا على سمرقند سنة ٧٠٤ وأخذوا صناعته من الصينيين . ثم انتشر استعماله بعد ذلك في غربي العالم الإسلامي . وهناك عدد كبير من المخطوطات العربية المكتوبة على الورق يرجع عهدها إلى القرن التاسع . ولكن الورق لم يرد إلى أوروبا المسيحية حتى القرن الثاني عشر وكان لا يزال نادر الوجود فيها إبان القرن الثالث عشر . والمسلمون هم الذين أسسوا أول المصانع الأوربية للورق في أسبانيا وصقلية . ومنها انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا ولما أصبحت صناعة الكتب في القرن الخامس عشر سلعة تجارية بفضل إدخال الآلات الميكانيكية أصبح الورق مادة أساسية في إنتاج هذه الكتب ، وبدونه لم يكن يتيسر للطباعة أن تتقدم هذا التقدم الذي نراه الآن

ومهما يكن من شيء ، فليست الطباعة الحديثة مدينة للإسلام بالورق فحسب ؛ إذ أننا نرى مسحة شرقية غالبية كانت تبدو على الكتب المجلدة في مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر حينما كانت مدينة البندقية آخذة في أساليب الفن الإسلامي

تتشعب بها وتشعها في الخارج . وقد ظهرت في بعض المجلدات
إذ ذاك ظاهرة شائعة في طرق التجليد الإسلامية وهي « اللسان »
التي يطوى لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب ، ولا تزال
هذه الظاهرة باقية في تجليد بعض الكتب المصنوعة مثل كتب
الحسابات ودفاتر المصارف المعروفة باسم « Pass Books »
ووجود « اللسان » في هذه الكتب والدفاتر يذكرنا بأثر الصناعة
الشرقية فيها

ولقد أوحى الصانع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة
جديدة في زخرفة جلود الكتب . ففي العصور الوسطى كان
المجلدون الأوروبيون غالبا ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم
عليها ، مستعينين في ذلك بمكابس معدنية . وقد تيسر بهذه
الطريقة الوصول إلى موضوعات زخرفية جليلة الأثر ، فبعد أن
كبرت المكابس وزادت زخارفها كمالا وإبداعا ذاع استعمال
زخارف دقيقة الصنع وفيها حافات (كمنارات) ورسوم
متكررة . وتسمى زخرفة غلاف الكتب برسوم مطبوعة
بآلات محاة Blind tooling في الاصطلاح الفني الانجليزي .
وكانت الزخارف التي تصنع بهذه الطريقة بارزة فقط حتى بدأ
الصناع الشرقيون يزينون الرسوم المطبوعة بملء أجزائها المنخفضة
بصبغات ذهبية . وقد أدخل هذه الطريقة إلى أوروبا المجلدون

المسلمون الذين أقاموا في البندقية . وفي أواخر القرن الخامس عشر استبدلت بهذه الطريقة طريقة جديدة كان التذهيب فيها يثبت تثبيتاً قوياً بضغط الآلات المحماة على صفائح من الذهب . ويظهر أن هذه الطريقة الجديدة نشأت في قرطبة . ثم أصبحت في القرن السادس عشر شائعة الاستعمال بين المجلدين المسلمين والمسيحيين على السواء ، وذلك بالرغم من أن الطريقة الشرقية البديعة في التذهيب لم تندثر تماماً

والنتائج التي توصل إليها الشرقيون في تذهيبهم تظهر في الموضوعات الزخرفية البديعة التي زين بها جلد كتاب يرجع عهده إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر وقد أتينا على صورة باطنه في الشكل رقم ٥٤

وتعتبر هذه الزخرفة أعجوبة من أعاجيب الزخرفة الواضحة الدقيقة ، أخرجتها يد فنان صبور طبعها مرات عدة واستعان في طبعها ببضع آلات بسيطة .

وفي الشكل رقم ٥٥ ترى جلد كتاب فيه بعض الطرق الزخرفية الأخرى التي استعملها المجلدون الشرقيون منذ أزمنة سابقة للمقرن السابع عشر ، وهو القرن الذي صنع فيه جلد الكتاب الذي نحن بصددده . ولهذا الغلاف الجلدي القرمزي اللون رسم مطبوع في وسطه ومزين بالتذهيب . وفوق هذا

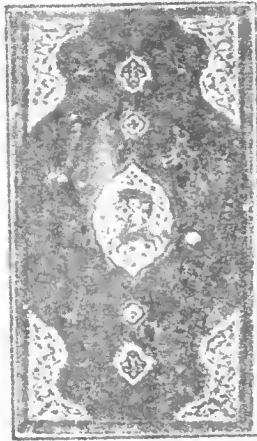
الرسم الأوسط وتجنه ، وفي كل ركن من أركان الغلاف جامات أو أجزاء من جامات مفرغة في السطح ومزينة بزخرفة تشبه (الدانتلا) مقطوعة من جلد أبيض رقيق وملصقة على أرض سوداء . ويظهر على أرضية الغلاف منظر عام مؤلف من أشجار وحيوان وطيور بينها تنين من الشرق الأقصى ، وكل هذه منقوشة بالذهب .

وفي الشكل رقم ٥٦ جلد كتاب من صنع البندقية في القرن السادس عشر وفيه أشكال مفرغة كالجامات التي مر ذكرها وفيه زخارف منقوشة يظهر أنها تقليد لتتوذج فارسي وجلود الكتب الإسلامية المصنوعة في مصر (شكل ٥٤) في وسط كل منها جامة بيضيه الشكل وفي كل ركن من أركان الشكل ربع جامة . أما الجلود الفارسية فزخارفها على أنواع من نفس هذا الطراز الذي رأينا أنه وجد في نواح عدة من نواحي الفن الإسلامي . وفي الشكل (رقم ٥٧) جلد كتاب صنع في البندقية عام ١٥٤٦ وعليه زخارف ذهبية تشبه زخارف الجلود الإسلامية بجاماتها الوسطى وأرباع الجوامات المرسومة في الأركان وبزخارفها المكونة من خطوط إسلامية الطراز وغير ذلك .

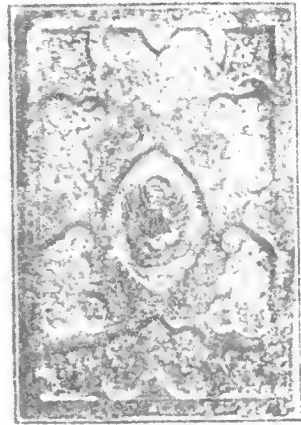
وفي الشكل رقم ٥٨ نرى هذا النظام الزخرفي ظاهراً

اللوحة رقم « ٢٠ »

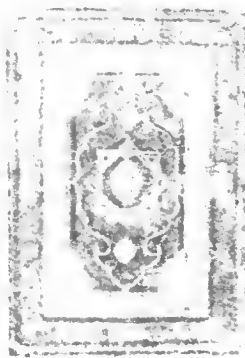
جلود كتب بمتحف مكتوريا وألبرت



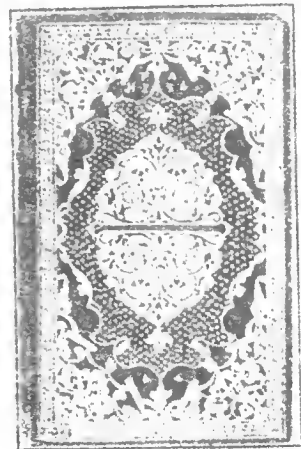
(شكل ٥٥) — فارسي من القرن
السابع عشر



(شكل ٥٦) — من صناعة البندقية
في القرن السادس عشر



(شكل ٥٧) — من صناعة البندقية
في سنة ١٥٤٦



(شكل ٥٨) — ألماني حول سنة ١٥٨٣

في جلد كتاب ألماني من عصر متأخر ، وإن كانت تفاصيل زخارفه قد طرأت عليها تغييرات مناسبة للذوق الأدبي المعاصر .
وجلود الكتب الأربعة التي استعرضناها الآن يظهر فيها بطريقة عامة تطور بعض الطرق الفنية في التجليد . وقد نشأ هذا التطور في البلاد الإسلامية ووصل إلى مصانع التجليد الأوروبية جالبا معه عناصر وموضوعات زخرفية أصبحت مندمجة في الصناعة الحديثة كل الاندماج دون أن يعتريها غير تغيير يسير

وما يزال التذهيب والكتابة شائعين في عصرنا هذا على جلود الكتب الجليلة ، ولم يزل الأوروبيون يؤدونهما بوسائل كان للصناع السليين فضل إبلاغها درجة الكمال . وفي القرن التاسع عشر بدأت الطرق الآلية تحل في صناعة جلود الكتب محل الطرق اليدوية القديمة ؛ ولكن الطرق الآلية في صناعة الكتب كانت إلى حد كبير تنتج زخارف ، وتابع أساليب ترجع إلى أصول فنية إسلامية

وهذه الرسوم البديعة الرخامية الشكل التي ترى كثيرا جدا على غُلف الورق وعلى الأوراق الختامية في الكتب ، وعلى حافات الكتب المجلدة في أوروبا إبان القرن الثامن عشر كلها مأخوذة عن مصادر شرقية . ونحن نرى أمثلة دقيقة من هذه

الرسوم على أشرطة الورق التي كانت تلتصق على هوامش الصور الإسلامية والتماذج الخطية المعدة في القرن السادس عشر للهواة الذين كان يتطلب ذوقهم الأنيق السامى طرقات جميلة فاخرة لعرض كنوزهم الأثرية.

وقد كان الورق الرخامى الشكل معروفا في إنجلترا في عصر (يكون) وهو يذكر « أن عند الأتراك طريقة غير معروفة عندنا يكسبون بها الورق شكل الرمر . فهم يستحضرون ألوانا زيتية مختلفة ، ويضعونها في الماء قطرة قطرة ، ثم يحركون الماء بحريكاً رقيقاً ، وبعد ذلك يبللون الورق — وهو سميك بعض السمك — في هذا المزيج فيكتسب الورق هذه التوجات والتعرجات التي تجعله شبيهاً بالرخام أو تجعله يشبه حرير الكاملية (١) » Chamolet .

ولقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامى كأنه أعجوبة من الأعاجيب ، وكان أكبر باعث لهذه النظرة في أول الأمر أن هذا الفن كان يتصل أوثق الاتصال بالأراضى المسيحية المقدسة . ولكن أصبح بعد ذلك مصدر

(١) « الكاملية » نوع من القماش كان يصنع في بداية الأمر من وبر الجمل ولكنه يصنع الآن من الصوف وشعر الماعز (المزب)

الدهشة من ذلك الفن جماله الذاقى ليس غير . وكثير من التحف الإسلامية النفيسة مدينة ببقائها في حالة جيدة من الحفظ إلى عاطفة التقوى الدينية التي كانت سائدة في العصور الوسطى ؛ فإن عدداً ليس بالتقليل منها ظل محفوظاً بالكنائس قروناً عديدة حيث كنت ترى علبة من العلب ربما كانت توضع فيها قديماً حلوى الخليفة . فأصبحت تحفظ فيها مخلقات مسيحية مقدسة ، وربما كانت هذه المخلقات قد أتت منها من البلاد المقدسة في العلبة نفسها ملفوفة في قطعة من الديباج الفاخر مقطعة من خلع إسلامية ممتازة فاختارة

وقد كان القوم في العصور الوسطى ينظرون إلى مثل هذه التحف نظرة رهبة ، ويفسرون الأشكال الغريبة والكتابات الغامضة التي تزينها تفسيرات متفقة وهذه النظرة . فلقد كانوا يظنون أحياناً أن هذه الكتابات طلاسـم وحروف لأتباع سليمان أو سليمان عينه . ولا غرو فإن علم الآثار في القرون الوسطى لم يعد كونه قصصاً خيالية خرافية . وطرق البحث لم تستطع إلا في القرن الماضي أن تظهر الشك في صحة ما يقال عن بعض هذه الكنوز النفيسة من أنها كانت هدايا قدمها هرون الرشيد إلى شرلمان . أو ما يقال من أن سان لوى^(١) هو الذي حصل عليها من الشرق .

(١) هو لويس التاسع ملك فرنسا الذي عاش بين سنتي ١٢١٥ =

وسواء أكان تاريخ هذه التحف الفنية ونسبتها صحيحين أم لا
يكونا كذلك فليس إلى إنكار عظمتها وجاها من سبيل .
فالحق أنها كانت آيات فنية يجلبها كل صانع ويستلهم منها الوحي
كل من وقف حياته على الفنون المهمة في الغرب

وقد بدأ الاتصال بين المسلمين والمسيحيين . قبل الحروب
الصليبية بزمان طويل ففي أسبانيا كان الإسلام قد توطدت
أركانها وثبتت دعائمه على حدود أوروبا الغربية نفسها . وكان له
منذ البداية أثر عميق في الثقافة المسيحية . ثم في صقلية قامت
المسيحية والإسلام جنباً إلى جنب . على حين كان الجزء الشمالى
كله من إفريقيا تحت حكم المسلمين الذين كانت سفنهم في ذلك
الوقت تتمخر غباب البحر الأبيض المتوسط من أوله إلى آخره

وبدأ بالحروب الصليبية عهد جديد . فتلأى العظمة والأبهة
التي كانت تنسب إلى العرب ، وتبدو كأنها ضرب من الخرافات
أصبحت منذ بدأت الحروب الصليبية حقيقة ملموسة تراها
المسيحية في دهشة واستعراب . إذ أن الجيوش الصليبية التي
كانت تجمع من كل أنحاء أوروبا انصلت بفتة في هذه الحروب
الصليبية اتصالاً وثيقاً بالنظام الاجتماعى عند الشرقيين ، وهو نظام

== و١٢٧٠ واشترك في الحروب الصليبية وغزا مصر سنة ١٢٤٩ بجيش
من أربعين ألف مقاتل فهزمه المسلمون غربى فرسكور وأبروه ثم أطلقوا
سراحه في العام التالى بعد أن دفع فدية كبيرة (العرب)

كان يفوق من كل النواحي حدود تجاربهم تضيقه . ولم يلبث أن ظهر هذا الاتصال في كل ناحية من نواحي الحياة . ولم يكن ظهوره في الناحية الفنية أقل منه في النواحي الأخرى . ثم لم يلبث التجار الإيطاليون أن أسسوا تجارة مع الموانئ السورية ، وانتظمت التجارة مع الشرق منذ ذلك الوقت ، ووصلت إلى الأسواق الأوروبية أنواع كثيرة مختلفة من التحف الإسلامية النادرة . وكانت هذه الواردات الشرقية تسد حاجة أصبح القوم يشعرون بها وهازوا يتأثرون هذه الواردات ويقلدونها أنى ذهبت . ففتح ذلك طرقاً في سبيل تطور الفنون والصناعات تطوراً مباشراً ، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب دقيقة لطيفة أتيج لها أن تنمو وتستكمل نموها في المستقبل

وفي فترة الانتقال الدقيقة التي كان فيها الغرب يودع القرون الوسطى ونظمها بدأت القوى التي كان قد أثارها وتعهد لها الحائس الديني إذ ذاك تدخل في مرحلة أخرى من مراحل النشاط متركزة كلها في الأعمال التجارية . وفي القرن الخامس عشر ترى الصناع الأوربيين يتجدد اهتمامهم بالشرق مدفوعين في ذلك بتجّاح المسلمين في إنتاج التحف الفنية الفاخرة ذات الأثمان الباهظة ، وهي التحف التي أصبحت من مقتنيات الأبهة والعظمة في عصر النهضة الأوروبية

وقد استطاع الصناع الأوربيون أن يدرسوا الأساليب الإسلامية دراسة عميقة وأن يصالحوا ويزيدوا من أساليبهم الفنية الخاصة ويساعدوا على نمائها . ولكنهم في هذه المرة لم يكتفوا بنقل العناصر الزخرفية التي كانوا يعثرون عليها ، بل شرعوا في أن يدرسوا بامعان قوانين الزخرفة عند المسلمين ، وبدأوا يطبقون هذه القوانين بروح جديدة في تحف أوربية خالصة .



ولم تكن ممارسة الرسوم والزخارف الشرقية مقصورة على الطبقة الدنيا من الصناع ، بل تعدتها إلى الشخصيات الفنية البارزة : أمثال ليوناردودا فينشي الذي يتجلى لنا اهتمامه بدراسة هذه الرسوم الشرقية في الرسم الذي نراه في الشكل رقم ٥٩ المأخوذ عن رسم أولى في كراسة من كراسات

(شكل ٥٩) — زخرفة إسلامية
أساسها رسم لليوناردو دافنتي
(عن codice Atlantico I)

ولم يكن هذا التجديد على الدوام نتيجة ملاحظة مباشرة ؛

ففي أوائل القرن السادس عشر عاد التأثير الشرقي في الرسوم ينتشر بطريقة جديدة هي كتب النماذج التي كانت نتاجا مباشرا لتقن

الطباعة . إذ بفضل كتب النماذج المذكورة استطاع الصناع الذين لم يتيسر لهم الوصول إلى المصادر الأصلية أن يقفوا على نماذج من دراسات مشاهير الرسامين للخزاف الشرقية وأبحاثهم في هذا الطراز الجديد .

ومن أهم كتب النماذج المذكورة مؤلف نادر وضعه « فرانسكودي »^(١) بالجرينو « وأكثر أمثله مشتقة اشتقاقاً تاماً من نماذج إسلامية . والواقع أن هذا الكتاب ونحوه من كتب النماذج المعاصرة له — ومثلها الكتب التي وضعها بطرس فلوتر Peter Flotner وفرجيل سوليس Virgil Solis ، ومارتنوس بطرس Martinus Petrus وغيرهم — كلها تعتبر خطوة جاء بها الانتقال إلى رسوم هولباين Holbein الذي استطاع في زخارفه التي كان يرسمها للصاغة ولتقيرم من الصناع أن يدمج في مهارة وحذق ما استلهمه من الخزاف الإسلامية ليخرج منها طرازاً ذاتياً له صفاته وخصائصه

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر كان رجال الأعمال

(١) هو معزور ورسم من فلورنسا اشتغل بفتنبلو في بلاط فرنسوا الأول وعرف في فرنسا باسم Francesque Pellegrin وكتابه : La Fleur de la science de Pourtraicture : Patrons de Broderie, Façon arabique et ytalique. ١٥٣٠ . ونشرت طبعة فوتوغرافية من هذا الكتاب مع نقعة بقلم الأستاذ جاستون ميجون Gaston Migeon في باريس سنة ١٩٠٨ (٧ — ج ٢ — الاسلام)

الهولنديون والإنجليز يجنون ثمار المغامرات التي قام بها فاسكوديجاما في بلاد الهند . وجاء إلى أوروبا من الشرق فيض جديد من التجارة ظل يتزايد باستمرار ، وأثر في صناعات كان لها بالحياة اليومية أوثق اتصال ، وزاد الإقبال على هذه الصناعات فنظمت بطرق تذكرنا بتطور الصناعات الحديثة ونموها ، وجاءت إلى أوروبا من العالم الإسلامي في آسيا عدة أشياء تبدو تافهة ولكنها لم تلبث أن أصبحت من لوازم الحياة ، ولم يقبل عليها الأوروبيون فحسب ، بل عمت العالم المتمدين بأكمله . ثم عظم الإقبال على الأقمشة القطنية ، ولا سيما ما كان منها مزدانا بزخارف مطبوعة بالألوان الزاهية . وتطورت هذه الأقمشة فظهر النوع الذي عرف في باريس باسم « Persiennes » . وأتيح للسيدات في عصر الملكة أن^(١) Anne أن يتخذن من هذه المنسوجات ملابس جميلة . ثم كانت هذه المنسوجات نفسها بعد ذلك مصدر ثروة عظيمة لمدينة مانشستر . واستوردت أوروبا (شيلانا) جديدة من ملابس الفرس يدل عليها اسمها في اللغة الانكليزية وهو Shawls . كما أن موائد الطعام في عصر الملكة فكتوريا^(٢) كان لا يزال يرى فيها بعض أشكال من آنية الشاي

(١) هي الملكة آن ستيوارت التي جلست على عرش إنجلترا من سنة

(المغرب)

١٧٠٢ الى ١٧١٤

(٢) حكمت الملكة فكتوريا إنجلترا من عام ١٨٣٧ الى عام ١٩٠١

(المغرب)

والقهوة صنعت تقليداً لآنية أخرى هندية ترجع إلى عصر المغول ،
كان قد أتى بها من الهند رجال ممن أصابوا في الشرق غنى وثروة
وصفوة القول أنه منذ بداية الإسلام كان الشعور الديني والعلم
والتجارة والإعجاب بالطريف الغريب من الأشياء تقول كان هذا
كله يجد في المهارة الإسلامية ما يلائمه . وبرع في التأثير بمهارة المسلمين
الفنية فريق من كبار الصناع كأوديريكس Odericus من
مدينة روما — وهو الذي رسم الزخرفة الإسلامية عام ١٢٨٦
على بلاط الرخام المطم في جزء من هيكل كاتدرائية وستمنستر ،
وكوليم موريس William Morris الذي نسج زخارف إسلامية
أخرى في المحمل المصنوع سنة ١٨٨٤ وكغيرهما من الفنانين
والصناع الذين سبقوها أو أتوا بعدها . وقدر لمؤلا . أجمعين أن
ينعشوا فن الغرب بين حين وحين ، وأن يسقوه من ذلك المعين
الذي كان يُعتبر في نظر الأوروبيين منهلاً دائماً للغرب أكثر
منه إرثاً خلقه الإسلام

الفن الاسلامى وتأثيره فى التصوير فى أوروبا

كتبه بالانجليزية .

THOMAS ARNOLD

الفن الاسلامى

وأثره على فن التصوير فى أوروبا

ليس لدينا مايدل على أن أى صور إسلامية جاءت إلى أوروبا قبل القرن السابع عشر، ويظن أن « رمبران Rembrandt ^(١) » كان أول رسام فى الغرب اهتم اهتماماً كافياً بالفن الشرقى ؛ إذ قام بنسخ بعض صور وصلت إلى هولندا من الشرق ، وكانت تمثل بعض أفراد الأسرة المالكة فى دلهى ^(٢)

ولهذا نستبعد أن يكون هناك لفن التصوير الإسلامى أى تأثير فى فنان بعينه فى أوروبا ، وكذلك ليس هناك مايدل على أن أى حركة عظيمة فى فن التصوير بأوروبا كان الباعث عليها مؤثرات من الشرق الإسلامى ؛ فإنه ليستحيل مثلاً أن نلحس

(١) هو مصور هولندى شهير ولد فى ليدن Leyden سنة ١٦٠٦ وتوفى فى أمستردام سنة ١٦٦٩ ، وكان هو وروبنز Rubens أعظم رجال التصوير فى ذلك العصر ، وقد نبغ رمبران فى تصوير المناظر التاريخية والأشخاص ، وامتاز ببراعته الذهبية فى مزج الألوان واختيارها وتوزيع الضوء والظل فى لوحاته (العرب)

(٢) انظر F. Sarre, Jahrbuch des Kgl. Preussischen

للإسلام أثراً ما في الاتجاهات الجديدة التي اتخذها فن التصوير على النحو الذي ظهر في الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر نتيجة الاهتمام الجديد بالفنون اليونانية والرومانية القديمة . ولذا فإن ما يمكن تبينه من أثر إسلامي يكاد يكون سطحياً ؛ ولكنه على كل حال بدأ يظهر في أوروبا منذ زمن بعيد عندما انتشرت سيطرة العرب على ضفاف البحر الأبيض المتوسط ؛ فقد نسخت عدة صور للحيوانات المنقوشة على المنسوجات الشرقية كما يظهر في مخطوط من القرن الحادي عشر موجود في المكتبة الأهلية ^(١) وضعه « بياتس Beatus » عن شرح سفر الرؤيا ؛ وكما يظهر كذلك في مخطوطات عدة أخرى ولا سيما مخطوطات مدرسة « ليوج Limoges » في أوائل القرون الوسطى

ولكن الأثر الذي نشأ عن الاحتكاك المباشر بين العالم المسيحي والثقافة الإسلامية وعن استيراد البضائع الشرقية لم يظهر في فن التصوير ظهوره في فنون النحت والعمارة وصناعة المعادن . وعلى كل حال فإن هذا الأثر يتجلى بوجه خاص في استعارة الموضوعات الشرقية في أعمال الزخرفة . وكان في أغلب

Lat. 8878 (J. Ebersolt, Orient et Occident, (١)
p. 99, Paris 1928)

الأحوال مقصوراً على تفصيلات ثانوية . وهذه الموضوعات الزخرفية عرفها فنانون الغرب مما كان يرد إلى بلادهم من الحرير وغيره من المصنوعات الإسلامية ؛ ولكنها على الرغم من ذلك لم تكن مقصورة على ما ابتدعه المسلمون أنفسهم ؛ بل كانت تشمل كذلك ما أخذوه عن الأمم التي سبقتهم . ومن بين هذا الميراث الفني عدة رسوم تقليدية قديمة جداً كصورة الشجرة الكلدانية المقدسة التي انحدرت إلى العصر الإسلامي عن طريق الفن الساساني . وكانت شجرة الحياة هذه في أصولها الأولى محصورة بين وحشين متقابلين ، ولكن الفنانين المسيحيين كثيراً ما كانوا يحذفون الشجرة المقدسة من وسط الرسم . ومن بين هذه الصور الأولية التي سبق ظهورها للإسلام صورة حيوانين يفترس أحدهما الآخر وصور حيوانات لكل منها رأسان وجسد واحد ، وهي تزد في النحت أكثر من ورودها في التصوير ، ومن المحتمل أنها في الحالة الأخيرة تكون منقولة عن مثيلات لها منحوتة على تيجان الأعمدة وفي الصور البارزة في الكنائس ^(١)

(١) جمت قائمة طويلة بها . انظر André Michel, Histoire

A. Marignan, و de l'art, t. I, 2^{me} partie, pp. 883 sqq. (Paris 1905)

Un historien de l'art français, Louis Courajod (Chap. IV, L'influence orientale sur les provinces du nord et du midi de l'Italie) Paris 1899.

وليس لدينا ما يثبت مجيء نقاشين مسلمين إلى أوروبا للعمل
في خدمة المسيحيين إبان القرون الوسطى الأولى كما جاء أولئك
الذين نقشوا بيعة (بلاتين) (الكابلا بالاتينا) في « باليرمو »
لروجر الثاني ^(١) سنة ١١٥١ — ١١٥٤ ^(٢)

ولقد سهل الاختلاط بالشرق الإسلامي في عهد الحروب
الصليبية استيراد أشياء عليها موضوعات زخرفية إسلامية بحتة .
وبدأت تدخل هذه الموضوعات في فن التصوير في ممالك جنوا
ويزا والبندقية التي كانت في ذلك الوقت مراکز الاتصال
التجاري بالشرق . وترتب على هذا أن أثير الاهتمام بالشرق
وكثيراً ما كان الشوق والافتتان بغير المألوف يضاعفان هذا
الاهتمام ، فظهر في الآثار الأولى لمدرسة التصوير في « سينا
Siena » ^(٣) وزاد وضوحاً في الفن التوسكاني ^(٤) — فظهرت
الصور المعمة والوجوه ذات السحنة الشرقية في الصور الإيطالية
منذ النصف الثاني من القرن الرابع عشر . على أن أصحاب هذه

(١) كان روجر الثاني ملكاً على مملكة الصقليين (صقلية ونابلي)
من سنة ١١٠١ إلى سنة ١١٥٤ (المغرب)

(٢) A. Pavlovsky, ' Décorations des plafonds de la Chapelle Palatine ' (Byzantinsche Zeitschrift, II, 1093).

(٣) إحدى المدن الإيطالية الشائعة بآثارها (المغرب)

(٤) نسبة إلى ولاية توسكانية في وسط إيطاليا حيث تقع مدينة
فلورنسة الشهيرة (المغرب)

السحن الأجنبية لم يكونوا عادة يلعبون إلا دوراً ثانوياً في تصوير المناظر المقدسة . والتأثر بالشرق يبدو بوجه خاص في الأشياء الثانوية في الصور ، مثال ذلك رسم السجاجيد الفارسية وغيرها ، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص حتى على الذين يلعبون منهم في الصورة دوراً رئيسياً ، كما يبدو هذا التأثر أيضاً في إدخال الحيوانات غير المعروفة في الغرب كالنهد والقردة والبيغاوات . وتُرى كذلك في رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد مقصود لرسم شرقية

واستعمال الحروف العربية في أغراض الزخرفة من الأشياء التي أخذها الغرب وكانت ذات مسحة شرقية بحيث . وكان هذا أول ما استرعى انتباه العلماء من أمثلة تأثير الفن الإسلامي في الصناعات المسيحية . ومنذ أن نشر أدريان دي لونجبييري Adrien de Longpérier مقالة عن « استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروف العربية في الزخرفة » في المجلة الأثرية Revue Archéologique جمع العلماء أمثلة كثيرة في هذا الموضوع أكثرها ما ضمنه المستر « أ . هـ . كرسى A. H. Christie » مقالاته في مجلة برلنجتون Burlington Magazine (المجلد ٩٠ - ٩١) عن « تطور الزخرفة بالحروف العربية »

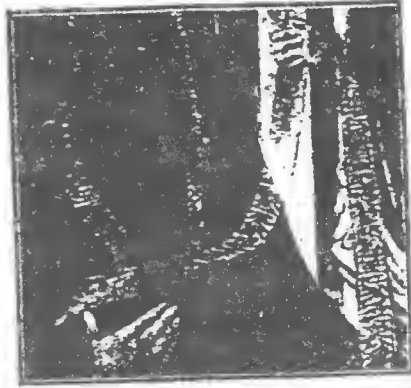
وظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة في فن التصوير

الايطالى منذ أيام « جيتو Giotto »^(١) ، مثال ذلك ما على الكتف الأيمن فى صورة المسيح عليه السلام فى لوحة بعث لازروس Lazarus بكنيسة أرينا Arena بيادوا Padua . وكان فرا انجيليكو Fra Angelico^(٢) وفرا ليپوليتى Fra Lippo Lippi^(٣) (شكل ٧٣) مفرنين بهذا النوع من الزخرفة استعماله حتى فى أكام العذراء وحواشى ثوبيا ولا ريب أن ذلك كان منها عن جهل تام بأصول هذه الأشكال . وأصل معرفتهما بهذه الزخرفة لابد راجع إلى التقطع الحريرية الكثيرة وغيرها من المصنوعات أو إلى المصاييح والأواني النحاسية التى كانت تأتى إلى أوروبا من الشرق

مراجع

Sir Thomas Arnold, Painting in Islam. A study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture. Oxford, 1928.

-
- (١) مصور فلورنسى عاش بين سنتى ١٢٦٦ و ١٣٣٦ وكان صديقاً لبائى ، وامتاز ببراعته الفائقة فى تصوير المواقف والحركة والرشاقة وفى محاكاة الطبيعة وقد نقش صوراً حائطية خالدة فى بعض الكنائس الايطالية (المغرب)
- (٢) فرا انجيليكو أو مصور الملائكة هو جيو فانى دافيزولى المصور التسكانى الذى عاش بين سنتى ١٣٨٧ و ١٤٥٥ وكانت له مواهب كبيرة جداً فى اختيار موضوعات صوره وفى تلوينها (المغرب)
- (٣) مصور فلورنسى آخر عاش بين سنتى ١٤٠٦ و ١٤٦٩ (المغرب)



(شكل ٦٠) — استخدام الحروف العربية في الزخرفة
 تنظر الرئيسى من لوحة تنويح العنقاء المصور فراليو ليسى (بفلورنسة) .
 وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية في الوشاح
 الذى تحمله الملائكة .

فن العمارة

كتبه بالانجليزية

MARTIN S. BRIGGS

فَنِّ الْعِمَارَةِ

قد نستطيع بعد مدة أن نقدر في شيء من الثقة ما خلفه العالم الإسلامي في فن العمارة . أما في الوقت الحاضر فإن ما وصلت إليه الدراسات لا يزال موضعاً للشك الذي يحوم حول كثير من المظاهر الهامة في العمارة الإسلامية حتى لا يستطيع باحث من الباحثين أن يصل إلى رأى حاسم أو أن يكون على ثقة من حججه إلا إذا كان شديد التعصب لرأيه ونظرياته .

ومن سوء الحظ أن كثيراً من الأبحاث الحديثة التي كان يجب أن تلقى ضوءاً على النقط الغامضة كانت على عكس ذلك كلها محاورات جدلية لم تدر حول طبيعة العمارة الإسلامية في عصورها الزاهرة أو حول تأثيرها على تطور العمارة في العالم الغربي فحسب ؛ بل كانت تدور بنوع خاص حول نشأة العمارة الإسلامية وحول أبنيتها الأولى . على أن هذه المحاورات لها أهميتها في موضوع العمارة الإسلامية وما خلفته للجنس الإنساني ؛ فمنح لا نستطيع أن نعترف في ثقة واطمئنان بأن للإسلام تراثاً ما ، إذا لم يكن هناك دليل على أن الإسلام كان هو المالك المبدع لهذا

التراث . ومهما يكن من أمر فإن في العمارة الإسلامية أساليب كثيرة يقال إنها نقلت عن أمم غير إسلامية حتى أن بعض العلماء ليذهبون إلى أن المسلمين لم يكتفوا في فن العمارة إلا بمقلدين ومستعيرين ، وأنهم لم تكن لهم عمارة خاصة بهم تستحق الذكر . ولكي نصل إلى رأى حاسم في هذا الموضوع الهام يجب علينا باديء ذي بدء أن ندرس في إيجاز نشأة العمارة الإسلامية ومميزاتها العامة .

والعرب الذين هبوا في خلال نصف قرن — كأنهم إعصار صحراوي — ونزحوا من بلاد الحجاز إلى حيث يرون عمد هرقل في الغرب كما نزحوا إلى حدود الهند في الشرق ، استطاعوا أن يفتحوا ممالك كانت متحضرة بالفعل وبذلك شملت ممتلكاتهم رقعة زادت سعتها عن رقعة الإمبراطورية الرومانية أيام بلوغها أقصى ما بلغت من اتساع — وكذلك احتوت هذه الرقعة أمماً كثيرة كان يختلف فن العمارة فيها عن فن العمارة في روما أو كان في بعض الحالات أقدم منها بكثير .

ومهما يكن موقفنا من المجادلات العنيفة بين من يعتقدون أن فن العمارة الغربية في العصور الوسطى يرجع إلى أصول رومانية وبين من ينسبون كل شيء فيه إلى إيران وأرمينية — فإننا نزداد إقتناعاً كل يوم بأن الرأى الأخير يستحق منا اهتماماً وعناية

عظيمين ؛ إذ أن سلسلة الكشوف الهامة في أرمينية وبلاد
الجزيرة وتركستان قد أضعفت من ثقتنا في الرأي الأول الذي
يُرجع كل شيء إلى روما ، وذلك على الرغم من الطريقة الجدلية
الغنيغة التي اتبعت في تعريفنا تلك الكشوف . وقد تكون
الكنيسة قد عضدت وأثقلت برعايتها في خلال قرون عديدة الرأي
القاتل بأن منشأتنا القوطية^(١) والرومانسكية^(٢) قامت على انتقاض
الإمبراطورية الرومانية أو لعل أخطاءنا راجعة إلى المتعربين من
طلاب الآداب اليونانية والرومانية في عصر النهضة . ولكن مهما
يكن السبب فمن الواضح أننا الآن لابد من أن ننظر إلى الشرق
في غير تحيز . وعلينا من البداية أن نتخلص من عادة اعتبار
الشرق وحدة قائمة بذاتها . والواقع أنه لا يكاد أحد يشك بحال ما
في أننا مدينون لروما . ولكن الوقت قد حان لنعرف ثانية مدى
هذا الدين

وعلى كل حال فإن الأقاليم التي استولى عليها العرب الفاتحون
من الامبراطورية الرومانية الشرقية كانت تشمل سورية

(١) نشأ الفن القوطي في فرنسا وازدهر في أوروبا من القرن الثاني
عشر إلى القرن السادس عشر . ونسب خطأ إلى القوط . وأم . مظهره
المعمارية المنود البيضية الشكل (العرب)

(٢) هي التي اشتقت من الفن الروماني وتأثرت بطراز الكنائس
اللاتينية ودخلتها جملة عناصر شرقية وبيزنطية (العرب)

وجزءاً من أرمينية ، والأجزاء المكونة في شمال إفريقيا ومنها مصر . أما أسبانيا فقد أخذوها من القوط ، ولكنها كانت من قبل ولاية رومانية على حين كانت الأراضي الممتدة من بلاد الجزيرة إلى تركستان وأفغانستان تكون الإمبراطورية الساسانية التي كان يحكمها كسرى الثاني

وكانت المسيحية قد توغلت في كل هذه المساحة الواسعة حتى الحدود الشرقية لأرمينية وسورية — كما كانت هناك في صنفاء بأقصى حدود اليمن الجنوبية كنيسة يرجع عهدها إلى القرن السادس^(١) ، ومن ثم وجد الفاتحون في كل البلاد التي أخضعوها بنائين مهرة كما ظفروا بعدد كبير من الأبنية التي استفادوا من أحجارها على نحو ما فعل من قبلهم القبط والقوط حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة

وقد اشتط الكثيرون في تقدير هذه الحقيقة التي لا تنكر وغالوا في قيمتها ، ولكن علينا أن نذكر مع ذلك أن العرب وجدوا في الولايات الشرقية من دولتهم صناعات وطنيين كانوا يشيدون أبنيتهم على طراز غريب عن الطراز الروماني ؛ بل كانوا — إن صح ما ذكره كثير من العلماء — قد علموا

مهندسى العمارة البيزنطيين كل ما جعل فن البناء البيزنطى يختلف
عن فن البناء الرومانى

ولسنا بحاجة إلى مناقشة رأى الذى يعتقد السكثرون
والذى يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق فى
فن العمارة ، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضى عليهم بذلك . ولم
يكن القيام بمثل الفتوحات الإسلامية ميسوراً إلا على يد جنود
كالمسلمين يدفعهم حماس دينى ، ويشغل القتال والصلاة كل
وقتهم أو جلّه . وفضلاً عن ذلك فإن العرب لم يكونوا حضريين
بل كانوا قوماً رحلاً متقلبين . وعندما تركوا القتال ليقوموا
بمهام الحكم كان لا مفر لهم فى مثل تلك المسائل الفنية من
الالتجاء إلى صناع وطنيين فى الولايات المفتوحة أو إلى صناع
أتى بهم من إحدى هذه الولايات إلى ولاية أخرى ، ولهذا المسألة
الأخيرة أهمية كبيرة . فلقد دلت المصادر التاريخية على أن
بنائين من أرمينية عملوا فى مصر ؛ بل اشتغلوا فى أسبانيا
أيضاً ، وربما استخدموا إبان القرن التاسع فى بناء كنيسة
Germigny des Près بفرنسا ، وهى كنيسة تظهر فى عمارتها
مميزات إسلامية عديدة^(١) . وعلى الرغم من أن العرب كانوا فيما يظن

(١) انظر J. Strzygowski, Origin of Christian Church and (Oxford 1923), p. 64.

يمجلون فن العمارة إبان السنين الأولى من فتوحاتهم ، فإن الحقيقة الواضحة التي لا سبيل إلى إنكارها أن فن العمارة الإسلامية كان في كل زمان ومكان محتفظاً بشخصية ظاهرة على الرغم مما نعرفه عن تعدد أصوله . فلقد كان في العمارة الإسلامية شيء جعلها تختلف عن عمارة الصنائع المحليين الذين كانوا أداة في خلق هذه العمارة الإسلامية نفسها

ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذي أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة في فن العمارة ، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية . فلقد كانت الأبنية التي بناها العرب في السنين الأولى جوامع أو قصوراً في الغالب . ومعظم المنشآت الهامة في فن العمارة في القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدارس أو التكية ذات المصلى . وكان المسجد أهم ما تتمثل فيه العمارة العربية ، وكان يختلف إلى حد ما باختلاف البقاع ولكنه ظل دائماً يحتفظ بمميزاته الرئيسية . وقد كان الحج السنوي إلى مكة من كافة أنحاء العالم الإسلامي مما ساعد بلا ريب على وجود نظام تقليدي لبناء المسجد ، فإن الحاج كان في كل مدينة يمر بها يقوم بصلاته في مسجدها المحلي ، وإذا حدث أن كان هذا الحاج من رجال فن العمارة فإنه لا يفوته أن يلاحظ رسم هذا المسجد . ومهما يكن من شيء فإن المسجد

الذى بناه محمد في المدينة سنة ٦٢٢ يعتبر النموذج الأول لسائر المساجد الأخرى^(١). وكان هذا المسجد مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران من الآجر والحجر ، وقد كان هناك سقف على جزء من أجزاء هذا الجامع ويحتمل أن يكون هو الجزء الشمالى حيث كان النبي يؤم المصلين . ولعل الأسقف كانت مصنوعة من جريد النخيل المغطى بطبقة من الطين والمستند على عدد من جذوع النخيل . وكان جماعة المصلين يولون وجوههم شطر الشمال أى شطر بيت المقدس . وأما هذا الاتجاه وهو القبلة فكان يحدده المصلون بطريقة ما . ثم في سنة ٦٢٤ تغيرت قبلة المصلين من بيت المقدس إلى مكة^(٢) - أى من

(١) ذهب المستشرق الإيطالى كيتانى Caetani إلى أن النبي لم يشيد في يرب مسجداً ، وإنما شيد داراً له لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل على بن أبى طالب مقر الحكومة إلى الكوفة . وكثيرون من المستشرقين وعلماء الآثار يؤمنون بهذا الرأي ويلفتون النظر إلى أن الدار المذكورة لا يمكن اعتبارها في حياة النبي مسجداً قط ، إذ أنها كانت أشبه تبة بدار الندوة للجماعة الإسلامية تبث فيها أمورها وينتضى فيها بين أفرادها . وقد كتب الأستاذ كرىزول بحثاً جامعاً عن هذا الموضوع في الجزء الأول من كتابه :

Early Muslim Architecture (المغرب)

(٢) بعد أن توترت العلاقات بين النبي (صم) وبين اليهود خول هؤلاء أن يكرروا به وأن يقنعوه بترك المدينة والذهاب إلى بيت المقدس كغيره من الرسل ، فأدرك النبي مكرهم وأوحى إليه بعد ذلك أن يجعل قبلته السكة العريضة إذ نزل قوله تعالى : « قد نرى تقاب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها ، فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره » آية ١٤٤ من سورة البقرة (المغرب)

الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى أهل المدينة . وفي مثل هذا البناء الأولى لم تكن ثم ضرورة إلى استعارة أساليب ماهرة من مكان ما ؛ إذ لم تكن ثمة حاجة لهذه الأساليب

. وأما المسجد الثاني الذي بنى في الكوفة بأرض الجزيرة سنة ٩٣٩ فكان سقفه مرفوعاً على عمد من الرخام قد أتى بها من قصر ملك من الملوك الفرس في إقليم الحيرة . وكان مربع الشكل أيضاً ولكن كانت تحيط به الخنادق بدلا من الحوائط . وتم مسجد آخر أصغر من المسجد السالف الذكر بناء عمرو ابن العاص في الفسطاط في سنة ٦٤٢ . وهو مربع الشكل ويقال إنه لم يكن له صحن مكشوف ، وفي هذا المسجد نرى ظاهرة جديدة هي وجود منبر مرتفع . وبعد سنين قليلة أدخلت المقصورة^(١) في عمارة المساجد لتحجب الإمام عن بقية المصلين

(١) يظن أن الكلمة محولة عن اسم الفاعل وأصلها (قاصرة) أى حائصة ، ومقصورة المسجد مكان أفرد للسلطان أو الأمير وفصل عن مقام بقية المصلين بجدران من الخشب . وقد ذكر ابن خلدون في المقدمة « أن أول من اتخذها معاوية بن أبي سفيان حين طعنه الخارجى أو قبل أول من اتخذها مروان ابن الحكم حين طعنه اليماني ثم اتخذها الخلفاء من بعدهم وصارت سنة في تمييز السلطان عن الناس في الصلاة وإعماهى تحدث عند حصول الترف في الدول والاستئصال شأن أحوال الأئمة كلها ، وما زال الشأن ذلك في الدول العباسية وتعدد الدول بالشرق وكذا بالأندلس عند انقراض الدولة الأموية وتعدد ملوك الطوائف ، وأما المغرب فكان بنو الأغلب يتخذونها بالغيروان ثم الخلفاء البيديون ثم ولاتهم على المغرب من صنهاجة بنو باديس بغاس وبنو حماد بالتملقة ، ثم مالك الموحدون سائر المغرب والأندلس ، وبحوا ذلك =

ثم ظهرت المآذن أو المنارات في أواخر هذا القرن . أما الحراب
الذى يستخدم في تحديد اتجاه مكة فقد أدخل في عمارة المساجد
بعد ذلك بقليل . (شكل ٦١) — وهكذا نرى أن عمارة
المساجد تطورت في الثمانين أو التسعين عاما التي مضت بعد
بناء أول مسجد في المدينة ، حتى أصبحت تشمل النواحي
الرئيسية الهامة في بناء المساجد الجامعة فيما بعد .

ودخلت بعد ذلك في عمارة المساجد زيادات ثانوية : هي
الإبريقانات ، وهي أروقة تحيط بالصحن وأقواسها أو إطاراتها
مرفوعة على أعمدة أو دعائم . وكان الغرض منها أول الأمر
وقاية المصابين : ثم أضيفت زيادات أخرى بقصد بها تيسير عملية
الوضوء — وهذه الأشياء التي ذكرناها هي أهم ما احتاج إليه
المسلمون في بناء مساجدهم

== الرسم على طريق الدواة التي كانت شمارم ، ولما استعجلت الدولة وأخذت
بخطها من الترف وجاء أبو يعقوب النصور ثالث ملوكهم فتخذ هذه
النصورية ، وبقيت من بعده سنة للوك المغرب والأندلس ، وهكذا كانت
الشأن في سائر الدول »

على أن المستشرق البليكي لامانس Lammens يذهب إلى أن
النصورية عريقة خاصة كانت تشيد في المساجد الجامعة كى باجا إليها الخليفة
أو الأمير مشاوره أصحابه أو للراحة بين الاجتماعات ، ولا يسلم بأن الغرض
منها كان تمييز الخليفة وحاشيته لأنه يرى أن وجود الخليفة بجوار الشعب كان
مميزاً ، بله أن خلفاء بني أمية كانوا يستحبون في المساجد حرساً خاصاً
هم . وعلى كل حال فإن علماء الآثار يلاحظون أن النصورات التي وضعت
إليها لا تؤيد لامانس في زعمه أن النصورية كانت غرفة خاصة (العرب)

وليس هناك بناء من الأبنية التي مر ذكرها محتفظاً بمعامله الأولى — بل إننا لنجد أحياناً أن الرسوم الأولى لتلك الأبنية قد اندثرت تماماً بفعل التغييرات المتعاقبة التي حلت بها. على أن رسوم تلك المساجد وخططها هي كل ما يهتمنا الآن ، إذ أن المساجد الأولى لم تكن أبنية صحيحة ، ولم تكن عملاً من أعمال العمارة بالمعنى الذي نفهمه

ومع ذلك فقد ذهب الأستاذ فان برثشم^(١) إلى أن عمارة هذه المساجد الأولية نفسها مأخوذة عن عمارة الكنائس المسيحية الأولى : فالصحن مأخوذ عن الأترיום^(٢) Atrium ، والإبروان الرئيسي في المسجد مأخوذ عن المصلى في الكنيسة ، والمقصورة مأخوذة عن حاجز الهيكل ، بينما المنارة مأخوذة عن أبراج الكنائس^(٣) ، وأما المحراب فمأخوذ عن الحنية التي توجد في صدر الكنيسة والتي تسمى باللاتينية Apsis . على أنه ليست

-
- (١) انظر دائرة معارف الاسلام : فن العمارة
 (٢) الأترיום : هو القاعة الرئيسية في البيت الروماني وهو فناء داخلي مقفول تحيط به أزقة ونظ على أكبر غرف البيت ويضي فيه السكان جزءاً كبيراً من وقتهم ويبيتون فيه زوارهم (المغرب)
 (٢) هذه النظرية غير معترف بها الآن
 راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن المنارات في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية Early Muslim Architecture
 من ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ و ٣٢٨ وما بعدها . (المغرب)

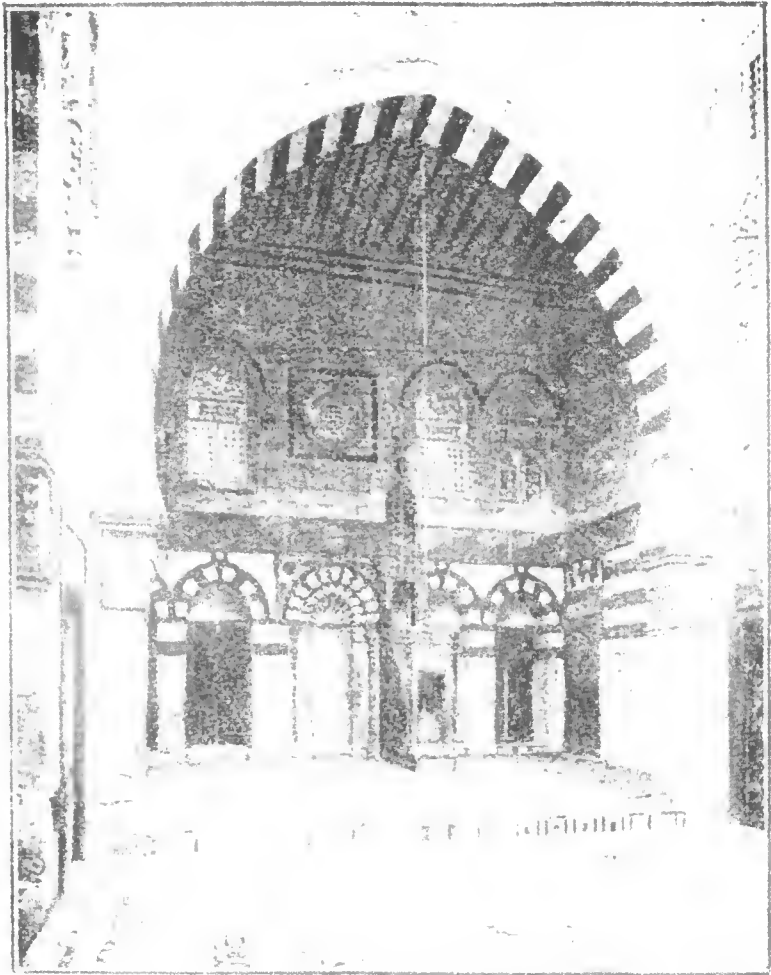
هناك حاجة إلى هذا الرأي الذي قد يبدو غير مناسب أيضاً .
فالواقع أن أصول العمارة الإسلامية موضوع لم يظهر في الوجود
إلا بعد أن جعل المسلمون مساجدهم — أو بالأحرى تلك
الأنماكن البسيطة التي كانت تأويهم في أثناء إقامة الصلاة —
أبنية فيما شيء من فن العمارة .

وانتقل المسلمون من القنعة بالضرورة اللازم إلى الطموح
إلى الأبنية الضخمة الفاخرة انتقالاً سريعاً إلى درجة تبث على
الدهشة إذا تذكرنا ما كانت عليه عقيدة المسلمين من صرامة
وقسوة وشدة أو ذكرنا الحياة الحربية الخشنة الشاقة التي كان
يحياها السواد الأعظم من المسلمين . وعلى كل حال فإنه لم يتض
على وفاة النبي عشرون سنة حتى أعيد بناء مسجده بالمدينة
وأقيمت له جدران ودعائم من الحجر .

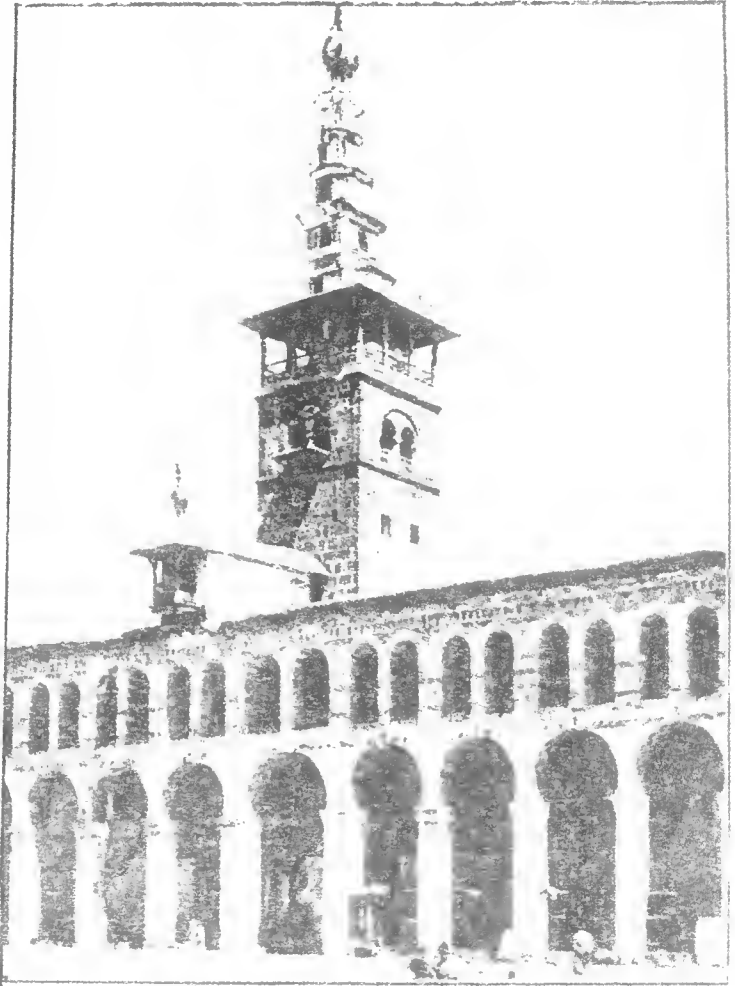
وفي السنين الأخيرة من القرن السابع الميلادي شيدت قبة
الصخرة على مقربة من المسجد البسيط الذي كان الخطيف عمر قد
بناه في بيت المقدس بعد أن فتحها العرب سنة ٦٣٩ . وهي بناء
فاخر ضخم ، فيه زخارف غاية في الروعة والإبداع . وهما نواجه اب
الجدل العنيف الذي لا يزال قائماً حول نشأة العمارة الإسلامية .
وقبة الصخرة بناء حجري أنيق أو بالأحرى مشهد كان الحجاج
يطوفون فيه حول الصخرة التي يعتقدون أن النبي صعد عندها

إلى السماء . ولكن قبة الصخرة ظلت فريدة في عمارتها ولم يقلد المسلمون رسمها ^(١) في المساجد التي شيدها بعد ذلك ؛ إذ أنهم ظلوا نحو أربعة قرون على الأقل لا يكادون يعملون عن رسم الجامع المستطيل ذي الصحن المفتوح . ومن ثم ذهب بعض الباحثين في غير روية إلى أن قبة الصخرة طراز من الأبنية الرومانية أو البيزنطية البحتة ، نقله صناع مسيحيون عن نماذج وثنية أو مسيحية فاعتبرت في زعمهم بناء غربياً عن الهوية الإسلامية يخرج تماماً عن نطاق الفن العربي في جوهره . وثم بعض الحق في

(١) تقع قبة الصخرة في وسط الحرم الشريف بيت المقدس ، ويطلق عليها في بعض الأحيان اسم جامع عمر لأن الخليفة الثاني كان قد أقام في موضعها معلى صغيراً من الخشب شيده عبد الملك بن مروان على أقاضه البناء الحالي في سنة ٦٩٠ . وقبة الصخرة على شكل مشن مثل كنيسة العذراء التي شيدها الامبراطور جستنيان في أنطاكية . والبناء فوقه قبة عالية تقطعها قبة فيها موضوعات زخرفية كثيرة باللونين الأخضر والذهبي . والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضخمة من الرخام الأخضر أو حجر الساق الأخضر وذات تيجان منقبة . وقد عني عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد أن يحول الحج من مكة إليها حين كانت الكعبة في يد منافسه عبد الله بن الزبير ، وقد روى المؤرخ اليعقوبي أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج لأن ابن الزبير كان يرغمهم على التوجه له وقد ضج الناس وقالوا لعبد الملك : نتمننا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا . فقال لهم : هذا ابن شهاب الزهري يخدعكم أن رسول الله قال : (لا تشد الرحل إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام ومسجدى ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام ، وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة (العرب)



(شكل ٢١) — مسجد قايتباى بالقاهرة
يرى المنبر فى الوسط وعلى يمينه المحراب



(شكل ٦٣) — المسجد الجامع بدمشق

تلك (البواكي) قديمة أخذت من المبانى العتيقة وثنية كانت
أو مسيحية . ومن ثم لم تكن أبدان هذه العمد ولا تيجانها من
طراز واحد . وكانت تتصل تيجان العمد بعضها ببعض عند
بدء الأقواس بروابط خشبية ضخمة ، ومن المحتمل أن تكون
هذه الروابط الخشبية قد استخدمت لتقاوم هزات الزلازل التي
تسود تلك البقاع . أو لأن البنائين لم يكونوا على ثقة تامة من قوة
احتمال الأقواس بمفردها — على أننا نعرف أن مثل هذه
الروابط كانت تستخدم في المبانى البيزنطية . أما القبة ذاتها
فكانت مكونة من طبقتين وهي مشيدة بكاهن من الخشب المغلى
من الخارج بالرخاص ومن الداخل بطبقة من الجبس المنقوش^(١)
وعلى كل حال فإن قبة الصخرة ليست على الحال التي كانت
عليها في عصر بنائها . على أن أكثر زخارف القسطنطينية الموجودة
فيها الآن ترجع إلى العصر الذي بنيت فيه القبة ، ولكن أكثر
الزخارف الأخرى الباقية يرجع عهدها إلى عصر متأخر . ومبما
يكن من شيء ، فإننا نرى أن الظواهر المعاصرة اتت استحدثتها
مهندسو قبة الصخرة عند بنائها تنحصر في استعمال التيمه واستعمال
الأقواس نصف الدائرية وكذا الروابط الخشبية . ومن المحتمل

(١) راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن قبة الصخرة
في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية Early Muslim
Architecture (المغرب)

أيضاً أن التفسير لم تكن مألوفة كثيراً قبل هذا البناء . ولكن القوس نصف الدائرى لم يكن اختراعاً عربياً . أما الروابط الخشبية فليس معروفاً على اليقين أين بدأ استخدامها . كما أن استخدام التفسير كان معروفاً قبل الإسلام

ويأتى بعد قبة الصخرة من حيث الأهمية والترتيب التاريخى فى الأبنية الإسلامية المسجد الجامع بدمشق الذى بنى فى القرن الأولى من القرن الثامن (شكل ٦٣) . والإيوان الرئيسى فى هذا المسجد جناح مرتفع فيه شبابيك فوق الأقواس التى تطل على الصحن . والظواهر المعمارية الجديدة فى هذا الجامع عديدة . وفى الإيوان الرئيسى ثلاث بلاطات *aisles, travees* موازية للقبلة تقسمها فى الوسط بلاطة معترضة تقوم فوقها قبة . وفى طرف هذه البلاطة المعترضة أى فى وسط الحائط الجنوبي للإيوان الرئيسى يقوم محراب يعين اتجاه مكة . أما الأقواس التى تحيط بالصحن فهى محمولة على دعائم . وهذه الأقواس من النوع الذى يشبه حدوة الفرس والذى قدر له أن يكون مميزاً لفن العمارة فى غربى العالم الإسلامى لسبب غير ظاهر كل الظهور . وهذا النوع من الأقواس قد يكون فى أعلاه مستديراً أو مديباً ، وفى كلتا الحالتين نرى تقوساً يبدأ مباشرة من أعلى تيجان الأعمدة . وفى جامع دمشق نرى هذا النوع من الأقواس مستديراً وليس

مديناً ، وفوق الأقواس الرئيسة أو العقود التي تشرف على الصحن .
 صف من النوافذ جزؤها العلوى على شكل نصف دائرة . وتقع
 كل نافذتين منها على عقد من العقود . وقد كان هناك في زوايا
 المعبد Temenos الذى بنى الجامع فى داخله بروج أربعة
 رومانية ، كان العرب يستخدمونها كمنارات للأذان ولم يبق
 منها الآن إلا واحد فى الزاوية الجنوبية الغربية . أما بقية المآذن
 الحالية فترجع إلى عصر متأخر . وكان فى داخل المسجد زخارف
 غنية من المرمر والفسيفساء . كما يظهر أيضاً أنه كانت توجد
 فيه نوافذ من الزجاج الملون .

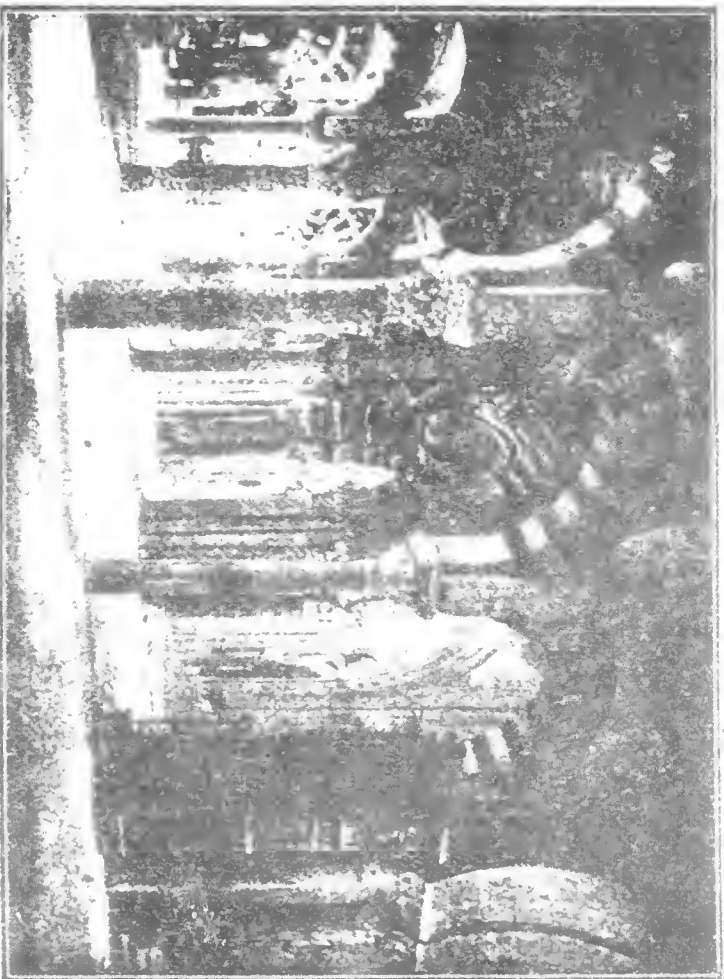
وربما كان التصميم الغريب فى هذا الجامع قد تأثر بنظام
 الكنائس السورية التي حولها المسلمون إلى مساجد ، كما أن
 إدخال البلاطة المعترضة فى رواق القبلة والقبلة التي تعلو هذا الرواق
 ربما كان الباعث إليه رغبة القوم فى إظهار أهمية القبلة التي
 يحدد اتجاهها بعباب فى هذا الجامع — وذلك لثالث مرة فى
 تاريخ العمارة الإسلامية ^(١) . وربما كان الحراب فى ذاته فكرة
 مبتكرة فإنه من المحتمل فى بقعة من العالم يكثر فيها انتشار
 أمراض العيون أن يكون الحراب (كما أخبرنى بذلك شيخ

(١) بنى أول محراب يحوف فى مسجد المدينة والثانى فى جامع
 عمرو بالفسطاط

عجوز) بنى على شكل حنية ليتيسر للأعمى أن يجده عندما يتحسس طريقه حول جدران المسجد . ومن المحتمل أيضاً كما مر بنا أن يكون المسلمون قد استعاروا الحراب من الحنية التي توجد في صدر البكنية ، والتي تسمى باللاتينية Apsis ، أما الأقواس التي على شكل حدوة الفرس فقد وجدت محفورة فوق الصخر في آثار ترجع إلى ما قبل الإسلام ، ولكن ظهورها في جامع دمشق كان من أقدم الحالات التي ظهرت فيها لتلك الأقواس . وظيفة معمارية صحيحة

أما الغرض من المئذنة فغير غامض إذ أنها بنيت لكي تكون مكاناً مشرقاً يدعو منه المؤذن المؤمنين إلى الصلاة ، وللمسلمين عموماً إلى استجديات هذا الأذان ليكون مقابلاً لمعادة المسيحيين في الدعوة إلى العبادة بلىق المقرة وذلك قبل استخدام التواقيس ، أو لما اعتاده اليهود من نفخ الأبواق . ويظهر أن أول مثال لاستعمال المنارة أو المئذنة في الإسلام كان في دمشق (١)

(١) لعل أول إشارة نعرفها إلى اتآدن ما ذكره القرطبي عند الكلام على زيادة مسلمة بن مخلد الأنصاري في الجامع العتيق (جامع عمرو) فقد كتب أن هذا الرواي « أمر بابتناء منار المسجد الذي في النسطاط وأمر أن يؤذنوا في وقت واحد وأمر مؤذني جامع أن يؤذنوا للأجر إذا مضى نصف الليل ، فإذا فرغوا من أذانهم أذن كل مؤذن بالنسطاط في وقت واحد . قال ابن هبنة فكان لأذانهم دوى شديد ، فقال عابد بن هشام لأزدي سلمة بن مخلد :



(شكل ٦٤) — داخل المسجد الجامع في قرطبة . من تصوير أركيب ماس

وأقدم مأذنة باقية للآن هي مأذنة المسجد الجامع في مدينة
القيروان على مقربة من تونس . والثابت أن هذه المأذنة بنيت
في خلافة هشام (سنة ٧٢٤ — ٧٤٣) وهي عبارة عن برج
مربع ضخم . وكبير يضيق قليلا كلما ارتفع ، وتعلوه شرفات
وطابقان بنى أحدهما في عصر متأخر . وحتى لو صح أن البروج
الأربعة في جامع دمشق كانت أولى المآذن التي اتخذت لهذا
الغرض ، فلسنا نظن أننا في حاجة إلى أن ننسب إلى سورية
أو إلى أي إقليم معين نشأة بناء بسيط جدا مثل مأذنة القيروان .
فنحن في حالة هذه المأذنة الأخيرة أمام ضرورة لازمة للطقوس
الدينية سدّت في أبسط طريق . وفيما عدا ذلك فإن جامع

== لقد أحكت مسجدنا فأضى
فناه به البلاد وساكنوها
وكم لك من مناقب صالحات
وأكدر بالصوامع للأذان
كان تجاوب الأصوات فيها
إذا ما الليل ألقى بالجران
كصوت الرعد خالطه دوى
وأرعب كل مختطف الجنان
وقيل إن معاوية أمره ببناء الصوامع للأذان قال وجعل مسامعة للمسجد
الجامع أربع صوامع في أركانه الأربع ، وهو أول من جعلها فيه —
الخطوط ج ٢ ص ٢٤٨

وقد ذكر الأستاذ كريزول Creswell أن فكرة هذه الصوامع
منقولة عن الأربعة البروج التي كانت في أركان المبدع الوثني الذي كان
المسلمون يصلون فيه بدمشق ، والذي قام فيه المسجد الجامع بتلك المدينة .
وقد أصبحت هذه البروج أول مآذن في الإسلام كما أشار إليها ابن الفقيه .
ولا يزال لفظ (صومعة) مستعملا حتى الآن في شمالي إفريقيا للدلالة على
منارات المساجد ، وفي فضلا عن ذلك مربعة الشكل في تلك الأقاليم (المغرب)
(٩ — ج ٢ — الإسلام)

القيروان من طراز المساجد الجامعة ، وقد حدثت فيه تعديلات عديدة ولكنه لا زال يحتفظ بوجه عام بالشكل الذى أصبح عليه بعد إعادة بنائه فى آخر القرن التاسع . وجامع الزيتونة فى تونس الذى شيد فى سنة ٧٣٢ مثل آخر قديم شائق لنوع المسجد الجامع ، وله (بوائك) مكونة من أقواس مرتفعة ارتفاعاً يقلل من جمالها وهى قائمة على عمد قديمة . وفوق التيجان كتل خشبية (محامل)^(١) تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية ، ولقد شوهت مثل هذه الروابط كثيراً من الأبنية الإسلامية القديمة .

ويأتى بعد ذلك المسجد الجامع فى قرطبة بإسبانيا الذى بدى فى بنائه سنة ٧٨٦ وقد أصبحت مساحة هذا المسجد فى القرن العاشر ضعف مساحته الأولى . ولحسن فى استطاعتنا أن نصل إلى معرفة تصميمه الأصلي إذا درسنا أبنيته القائمة دراسة وافية . وعلى كل حال فانه كان مسجداً جامعاً له رواق طويل

(١) «محل» ترجمة للكلمة اللاتينية Abacus وجمعها abaci (بالفرنسية abaque وبالألمانية Deckplatte) والمحل فى فن العمارة لوح فوق تاج عمود يزيد قنطرة على حل التاج (architrave) على أنه ليس واحداً فى كل الأبنية ، فهناك آثار مصرفة التاج والمحل فيها شيء واحد بينما هناك آثار أخرى فيها تحت المحل تاج من زهر اللوتس أو البردى أو فروع النخل . أما عند اليونان فيختلف المحل باختلاف نوع الأعمدة فهو فى العمود الدوريك بسيط ليس فيه زخرفة ، وفى العمود الأيونيك له حلقة بينما نراه منحنيًا وكثير الزخرف فى العمود الكورنتى (للمرب)

يحتوى على إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك في كل منها
عشرون عموداً . وكانت هذه العمدة قد أخذت من الأبنية
الرومانية القديمة كما حدثت في حالات سبقت الإشارة إليها .
وكان الرواق عظيم الحجم فصار من المستحسن أن يكون له
سقف يتناسب علوه ومساحة هذا الرواق . وكان هذا السقف
في الحقيقة أعلى بكثير من ارتفاع العمدة التي كان متيسراً الحصول
عليها والتي كانت تعلوها أقواس عادية على شكل حدوة
الحصان . ومن ثم بنى صف ثان من الأقواس في مستوى أعلى
من مستوى الأقواس الأولى ، وكانت لهذا أثر معقد لا يسهل
الناظرين . وهكذا نجد أن استعمال العمدة الجاهزة القديمة
ألمى على البنائين شكل البوائك في جامع القيروان وقرطبة ،
بينما استعمال الدعائم من الحجر أو الآجر أو استخدام عدد أكثر
طويلاً تصنع خصيصاً من أجل البناء كان يتمكن البنائين من
الاستغناء عن مثل هذه الوسائل المعيبة . وكانت تحيط بجامع
قرطبة جدران عالية تسندها دعائم قائمة ، وكانت هناك بوائك
تدور حول الصحن

وعلى الآن أن نرجع إلى أرض الجزيرة حيث بنيت عدة
مساجد من الآجر الذي يمتاز به طراز المارة في هذا الإقليم .
وهذه الجوامع حلقة اتصال بين مسجد المدينة والمسجد الجامع

الذى بناه ابن طولون فى مصر . وأهم هذه المساجد العراقية
هى مساجد أخضر والرقه وأبى دُلف وسامرا ، والمسجدان
الأولان يرجع تاريخهما إلى أواخر القرن الثامن والمسجدان
التاليان إلى أواسط القرن التاسع . وكلها تجرى على نمط العمارة
الساسانية وفيها كلها تصميمات المساجد الجامعة .

أما مسجد أخضر الذى وصفته الآنسة جرتود بل^(١)
Gertrude Bell وصفاً ممتعاً فى المؤلف الذى كتبته عنه فإن له أهمية
خاصة لأننا نجد فيه القوس المدبب فى بداية نشأته ، ذلك القوس
الذى صار فيما بعد مميزاً لها لما لقن العمارة القوطى الغربى :

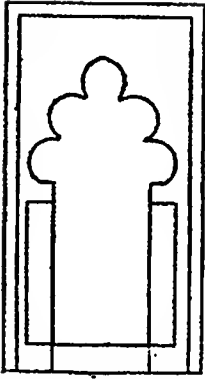
والقوس الذى يميز العمارة الساسانية نصف دائرى ولكننا قد
نقابل أحياناً أمثلة قديمة مستمدة لأقواس مدببة . ومن المحتمل أن
تكون الأقواس التى على شكل حدود الفرس قد استخدمت قبل
ذلك فى أرض الجزيرة ، وهناك عدد منها فى الكنائس السورية
مثل كنيسة قصر ابن وردان التى يرجع تاريخها إلى حوالى
سنة ٥٦٤ كما أن هناك مثالا يونانيا من هذه الأقواس فى مدينة
كيوزى Chiusi فى إيطاليا . وفى مسجد أخضر نرى الأقواس
بيضاوية مدببة ومرتفعة قليلاً كما فى قصر المشتى Mshatta .

(١) انظر G. L. Bell, Palace and Mosque at Ukhaider (Oxford, 1914.)

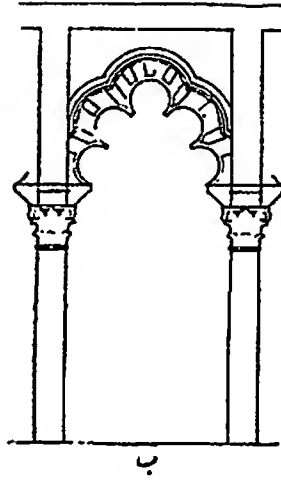
إلا أنه في باب بغداد وفي مدينة الرقة وفي مسجد أبي دلف على مقربة من سامرا يظهر في القوس ذلك الانحناء الذي أصبح ميزة للعمارة الإسلامية فيما بعد . ثم أصبح في أواخر القرن الثامن سائداً في بلاد الجزيرة . وأما أمثلة الأقواس المدببة التي توجد أحياناً في الهند والتي يرجع عهدها إلى زمن أعرق في القدم فهي محفورة في الصخور الصلبة وليست عقوداً معمارية بالمعنى الصحيح .

والمسجد الجامع في سامرا كبير الحجم ذو قيمة تاريخية عظيمة ويحتوى على رواق كبير في اتجاه القبلة وله عدة أروقة جانبية تحيط بمجانب الصحن الباقية . وفي كل ركن من أركان جدران المسجد الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة . وفي الجدار الجنوبي صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص . ومن المحتمل أن تكون هذه الظاهرة المعمارية الهامة — التي وجدت أيضاً في جامع قرطبة — قد نشأت في الهند إبان العصر البوذي كما يذهب إلى ذلك هافل Havell^(١) . وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، فإن الفضل في وجود تلك الأقواس على اختلاف أنواعها وتطوراتها في العمارة الأوروبية راجع إلى المسلمين (شكل ٦٥) . ومن الظواهر المعمارية ذات

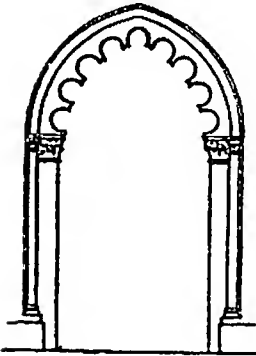
(١) انظر E. B. Havell, Indian Architecture (2nd edition, London, 1927) pp. 82 — 6.



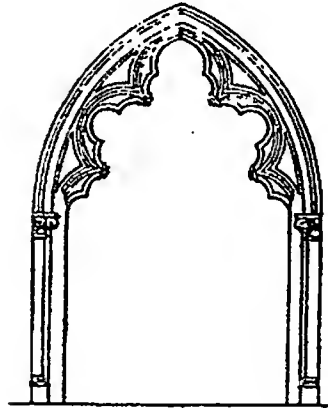
ومنخل الرواق في كندراية ولز
وسالزيري (القرن ١٣) يشبه
لحد كبير هذا الشكل
أ



ب



ج



د

(شكل ٦٥) — نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص (دون
مراعاة لتفاصيل الرسم)

أ — بامرا في انسجد الجامع (٨٤٦ — ٨٥٢)

ب — بقرطبة في رواق المسجد الجامع (٩٦١ — ٩٧٦)

ج — في كنيسة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (حوالي
سنة ١٢٠٠)

د — في كنيسة كلاي Cley بنورفولك (القرن الرابع عشر)

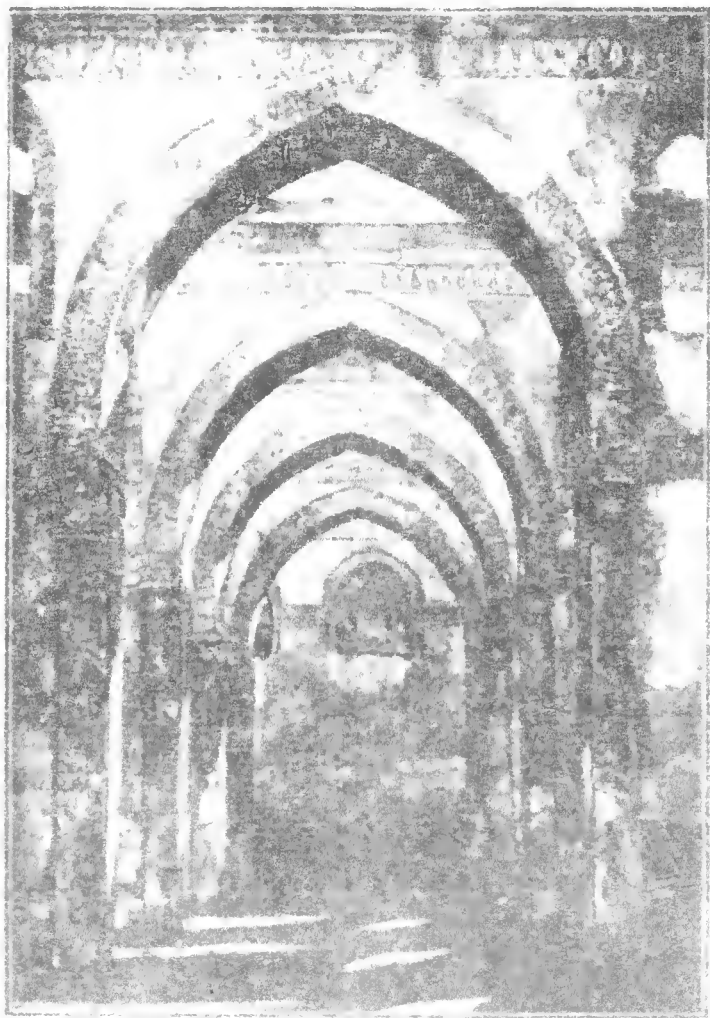
الأهمية الكبرى في مسجد سامرا استخدام الدعام المصنوعة من
الآجر لحمل البوائك بدلا من العمدة القديمة التي استعملت لهذا
الغرض في قرطبة وفي غيرها من البلدان . وهذه الدعام مشمئة
الشكل قائمة على قاعدة مربعة ولكل دعامة منها أربعة أعمدة
من الرخام مستديرة أو مشمئة الشكل ، وكانت هذه العمدة متصلة
بعضها ببعض بمسامير معدنية وكانت تيجانها على شكل الناقوس
وهذه الظواهر المعمارية الأخيرة انتقلت إلى فن العمارة الغربي .
على أن النارتين الحزونيتين اللتين شيدتا في جامع سامرا ثم في
جامع ابن طولون بعد ذلك لم يكن لهما أثر في تطور فن العمارة
الإسلامية أى أنه لم تأت بعدها منارات على هذا النمط

أما جامع ابن طولون في مصر فقد بدأ بناؤه في سنة ١١٧٦ ،
وقد أسهب في وصفه كثير من الكتاب^(١) . ولكن أهميته في
تاريخ العمارة الإسلامية قد نقصت بعض النقص لأننا نلاحظ أن
بعض الظواهر المعمارية الهامة فيه موجودة في بعض أبنية عراقية
أقدم عهداً منه . وجامع ابن طولون مسجد جامع كبير يكاد
يكون مربع الشكل ، وفيه صحن تحيط به أروقة ذات بوائك
(شكل ٦٦) ورواق القبلة أكبر بكثير من الأروقة الأخرى ،

(١) . راجع الباب الثالث من كتاب Muhammadan Architecture
تؤلف هذا الفصل . (طبع أ كسفورد سنة ١٩٢٤)

وبين جدران الجامع وسوره الخارجى أروقة خارجية مكشوفة تسمى الزيادات ، وهذه ظاهرة لم نرها فى العمارة الإسلامية قبل الآن^(١) والسور الخارجى ضخم جدا وعليه شرفات زخرفية يمكن اعتبارها — كما سيظهر فيما بعد — أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات فى العمارة القوطية (ومن المعروف أن هناك أنواعاً مختلفة من الشرفات ظهرت فى العمارة الآشورية منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، أما فى مصر فقد استخدمت الشرفات فى تاريخ أقدم من هذا) وفى أسفل شرفات السور فى الجامع الطولونى صف من طاقات على شكل أقواس مدببة ، وهذه الطاقات مركب عليها شبابيك من الجص منحrome ، ويفصل كل طاقة منها عن التى تليها حنيات مدببة ورؤوسها ذات فصوص عديدة أو فيها زخارف بارزة . أما بوائك الجامع فمحمولة على دعائم ضخمة من الآجر ، لكل منها فى الزوايا الأربع عمود من الآجر ، مندمج فيها وفوق الدعائم أقواس مدببة فيها انحناء بسيط عند بدئها يجعلها تشبه حدوة القرس بعض الشبه ، وهكذا نرى أن المسجد كله من أعلاه إلى مستوى السطح الخشبي مشيد من آجر تكسوه طبقة من الجص مزخرفة أو غير مزخرفة ، ويمكننا

(١) قارن كتاب الفن الإسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن



(شكل ٦٦) — في جامع ابن طولون بالقاهرة



(شكل ٦٧) — باب النصر في القاهرة (١٠٨٧)



(شكل ٦٨) — بوابة قصر فيلنوف ليزاقنيون Villeneuve-Lès-Avignon
شرقات (القرن الرابع عشر)

أن تقول في ثقة واطمئنان إن الجامع الطولوني عراقى الطراز من كل الوجوه وإنه مأخوذ عن نماذج في سامرا وبغداد كانت مألوفة لابن طولون في شبابه

وهناك فوق الظواهر المعمارية التي مر ذكرها عناصر أخرى جديدة : منها كتابات بالخط الكوفي محفورة في الخشب ، يتجلى فيها الحذق والمهارة في استخدام حروف الكتابة في أغراض زخرفية . ومن هذه العناصر الجديدة أيضاً الزخارف الملونة ، ونكاد نراها فوق كل السطوح الظاهرة وهي أكثر ما تكون مصنوعة فوق الجص الأبيض ، ولكننا نراها أيضاً فوق ألواح الخشب في السقف . وفي الجامع الطولوني محراب فيه زخارف ظاهرة ، وقد حدثت فيه تغيرات بعد بنائه ، وفي وسط الصحن فوارة (ليست هي البناء الأصلي الذي كانت تعلوه قبة خشبية) وهناك مصابيح فخمة تتدلى من السقف

أما المساجد التي يرجع عهدها إلى ما بين آخر القرن التاسع وآخر القرن الثاني عشر فلم يصل إلينا عدد كبير منها ، ولكن لا شك في أن كثيراً من الأبنية الحربية قد شيد في هذا العصر . كما أن من المسلم به أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأفكار المعمارية من قلاع سورية ومصر : ولا غرو فإن فن البناء في سورية وأرمينية كان قد وصل إلى مستوى عال قبل الحروب الصليبية

بقرون . واستخدام الأوربيين للمشربيات^(١) Machicolation في عمارتهم راجع إلى هذا العصر

وقد درس الأستاذ كريزول K. A. E. Creswell أصل المشربيات المغارية في ذيل لمؤلفه عن قلعة القاهرة^(٢) فدرس عشرة أمثلة لهذه الظاهرة المغارية قبل وجودها قديماً في سورية وأشار إلى أن من بين هذه العشرة ستة أمثلة أوسع لم تكن في الحقيقة إلا مرافق حجرية من نوع كان منتشراً حتى العصور الحديثة . ولا يزال هناك واحد من هذا النوع على الرصيف الخشبي الداخل في البحر بمدينة جوري Gorey من أعمال جزيرة جرسى Jersey . أما الأمثلة الثلاثة الباقية التي يحتمل أن تكون قد استخدمت لإلقاء السهام وغيرها فأقدمها عهداً يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السادس الميلادي أي قبل

(١) المشربيات في العمارة Machicolation إعداد دعام يقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة ، وبين كل دعامتين فتحة (بالفرنسية Machicoulis) مقفولة باب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رهوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران ويضعوا تحتها اللغم كما يمكن أيضاً أن يسب على رهوسهم الزيت أو الماء الغليان من غير ذلك من الأشياء المؤذية . وقد حلت هذه المشربيات في العمارة محل الأبنية الخشبية التي كانت تسمى hourdes أو Bretches (brattices) والتي كانت تستعمل لنفس الغرض

(٢) ظهر هذا البحث في Bulletin de L' Institut français d' archéologie Orientale vol. XXIII (Cairo 1924)

قيام الإسلام . وبعد التاريخ الذى ذكر فيه الأستاذ كريزول Creswell هذه الأمثلة كشف بعضهم عن مثال إسلامى فى قصر الحير على مقربة من الرصافة فى سورية ويرجع تاريخه إلى سنة ٧٢٩ م . وهناك مثالان من تلك الظاهرة المعمارية فوق باب النصر (١٠٨٧) الذى بناه فى القاهرة بناءون من أرمينية . ولا ريب فى أن هاتين الشريكتين المعمارتين كانتا ضرباً من الاستحكامات المعدة للدفاع عن سور المدينة (شكل ٦٧) وهى أقدم بنحو مائة سنة من أقدم الذى عرف فى أوروبا من أمثلة هذه الظاهرة المعمارية وذلك فى شاتوجايار Château Gaillard (١١٨٤) وشاتيون Châtillon (١١٨٦) ونورويتش Norwich (١١٨٧) ووينشستر Winchester (١١٩٣) . وهكذا يظهر جلياً أن الصليبيين استعاروا فكرة هذه الظاهرة المعمارية من العرب وأن العكس لا يمكن أن يكون صحيحاً ؛ ومهما يكن من شيء فإن الشريكات المعمارية التى تبني على صف من الدعام لم تلبث أن أصبحت ظاهرة أنيقة جداً فى القصور الفرنسية والإنجليزية إبان القرن الرابع عشر (شكل ٦٨) وهناك أسلوب معمارى آخر أخذه الغرب عن مصر وسورية : ذلك هو جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتوياً لئلا يتمكن العدو الذى

يصل إلى الباب من أن يرى القناء الداخلى أو أن يصوّب سهامه إلى من فيه . والظاهر أن فن العمارة الحربية عند الرومان والبيزنطيين لم يكن معروفاً فيه مثل هذا النوع من المدخل ، بل كانت هناك عدة أبواب دفاعية تُشيد على قطر واحد ، ويفصل كل باب عن الآخر فضاء كانوا يسمونه (پروبوجنا كولوم) Propugnaculum ويدل أقصى ما نعرفه الآن على أن أول ما استعملت هذه المداخل المتتوية كان في القرن الثامن بمدينة بغداد « المستديرة الشكل » ؛ ثم ظهرت أيضاً في قلعة صلاح الدين بالقاهرة (التي شيدت سنة ١١٧٦) ثم ظهر منها مثال بديع في قلعة حلب . ووجود هذه المداخل المتتوية نادر في إنجلترا على الرغم من أن هناك مثالا جيداً لها في بومارس Beaumaris . أما في فرنسا فكانت أكثر ظهوراً ونرى مثالا لها في قرقاسونية Carcassonne . ولكن إنجلترا وفرنسا كاتنا ، في القلاع المحصنة تحصيناً متقناً . تفضلان المداخل المنحرفة كما في بيرفوندي Perrefonds وكونوى Conway

ونيس في بلاد الهند أبنية إسلامية مهمة أقدم من الآثار الموجودة في مدينة دهلي ، والتي يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثالث عشر . كما أنه ليس في تركيا آسيا أبنية أقدم من هذا

التاريخ ؛ إذ أن العمار السلجوقية في قونية بدأت بنائها حول
أوائل القرن الثالث عشر أيضاً

وأما في أسبانيا وشمال إفريقيا فإن أهم الآثار الباقية — إذا
استثنينا الاستحكامات الحربية — هي العمارات الأخيرة في
المسجد الجامع بقرطبة — ذلك المسجد الذي أضيفت إليه
زيادات كبيرة في النصف الثاني من القرن العاشر . وكذلك
المأذنتان الجيلتان في أشبيلية [برج الجيرالدا (١١٧٢ — ٩٥)
وفي رباط (١١٧٨ — ٨٤)] وفي كلتا المأذنتين زخارف على شكل
بوائك صغيرة بارزة تشبه زخارف العمارة القوطية وتؤذن بقرب
ظهورها (شكل ٦٩) . وهاتان المأذنتان لهما شكل غريب شائق
وفيها طرق معمارية هامة في تشييد القباب ، ولكن لم يكن
لها أي تأثير يبين على تطور العمارة في خارج أسبانيا نفسها

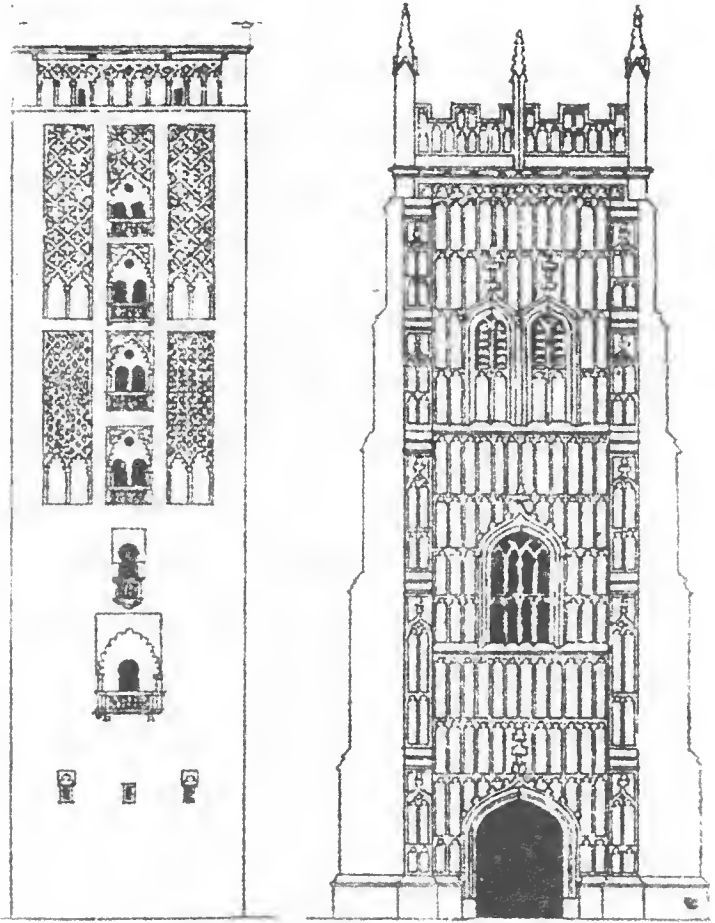
وبنيت في صقلية الكابلا باللاتينا^(١) Cappella Palatina

في سنة ١١٣٢ ثم كنيسة المرتورانا^(٢) Martorana في سنة

(١) هي الكنيسة الصغيرة في قصر الملكي بمدينة بالرمو ، وقد
كانت الأعمدة التي بنيت على نسق كاتدرائية مونريالي Monreale في
نفس المدينة . وفي داخل الكابلا باللاتينا فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان
يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير في الجمال
والإبداع . أما سقف الكنيسة وما فيها من تنف خشبية نفن بالزخارف
المحفورة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الإسلامية (العرب)

(٢) كنيسة المرتورانا أو Sainte - Marie - de - l' Amiral

وكانت أصيقت طبقة جديدة
تعلوا المئذنة بعد أن أزيلت
الشرفات



أ

ب

(شكل ٦٩) — نموذجان المقارنة بين برجين مزخرفين (دون

مراعاة نقياس الرسم)

— منارة الجيرالدا باشيكية (١١٧٢ — ١١٩٥)

ب — برج الناقوس في إيفزهام Evesham (١٥٣٣)

١١٣٦ وقصر العزيزة ^(١) La Ziza في سنة ١١٥٤ ثم قصر
لاكوبا ^(٢) (القبة) La Cuba في سنة ١١٨٠ . وهذه هي
التواريخ التي ثبتت صحتها ، وكلها ترجع إلى ما بعد انتهاء الحكم
الإسلامي في جزيرة صقلية سنة ١٠٩٠ بعد انتهائه في بالرمو
Palermo نفسها سنة ١٠٦٠

ولكن على الرغم من أن هذه الأبنية شيدها النورمنديون
فإن فيها كثيراً من الظواهر المعمارية العربية البحتة . تلك
الظواهر التي توجد أيضاً في إيطاليا نفسها بمدينة أمالفي Amalfi
وسالرنو Salerno

وأهم الأبنية التي ترجع إلى هذا العصر في إيران هو مسجد
الجمعة في أصبهان ، والمسجد الكبير في مدينة الموصل
(حول ١١٤٥ — ٩١) وكلاهما مسجدان جامعان كبيران . وقد
أدخلت على أولهما تعديلات كبيرة . ولما كانت المساجد الإيرانية

== من كرس بالرمو التي يظهر في ترتيب قبائها وأساليب زخارفها تأثير
الفن الإسلامي والبيزنطي (المغرب)

(١) قصر العزيزة بناء نورمندي مستطيل الشكل له ثلاث طبقات ،
وقد كانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة
بثلاث طبقات من العقود الصماء blind arcades ، وأما داخل القصر فغني
بالأعمدة الرخامية والحنايا التي تعلوها المقرنصات (المغرب)

(٢) قصر القبة بناء نورمندي مستطيل الشكل أيضاً ولكن في كل
جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزاً من الجدار ، وفي الجدران زخارف
محفورة على شكل عقود صماء ، وقد كان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة
تعلوها قبة نسب إليها القصر (المغرب)

مبنية من الآجر ، فقد كانت تحلى بزخارف من الجص وتكسى
بتريعات من القاشانى ، وقد ذاعت هذه الطريقة الأخيرة حتى
فى بلاد كانت أبنيتهما يستخدم فيها الحجر لا الآجر مثل سورية
ومصر . وكانت المآذن فى بلاد إيران مزدوجة فى أغلب الأحيان
وكانت أسطوانية الشكل دقيقة الطرف قليلاً فى أعلاها كما
كانت تفسحها تريعات من القاشانى براءة مختلفة الألوان .
وقد شبه الأستاذ سالادان Saladin هذه المآذن — فى شئ من
الغلو والمبالغة — بمدخن المصانع ؛ وفى الحق أن المآذن
الإيرانية لا يمكن مقارنتها فى الرشاقة والأناقة بمآذن المساجد فى
القاهرة . وقد دخلت فى بلاد إيران الزخارف العربية التى تسمى
المقرنصات والتى سيأتى وصفها فى الفقرة الآتية ، وما لبثت هذه
الزخارف أن ذاعت فى بلاد إيران ذيوغاً كبيراً

والأمثلة الرئيسية لمباني المدرسة السورية المصرية موجودة
كلها فى القاهرة ، وهى تشمل المسجدين الجامعين الكبيرين :
جامع الأزهر (٩٧٠) وجامع الحاكم (٩٩٠ — ١٠١٢) ، ثم
المسجد الجامع الصغير الذى يسمى جامع الأقمر (١١٢٥) ، ثم
ضريح ومسجد الجيوشى (١٠٨٥) وهو عظيم الأهمية على صغر
حجمه . والبوائك فى جامعى الأزهر والأقمر محمولة على عمد قديمة
بينما تقوم فى جامع الحاكم على دعائم من الآجر . وكان أول

استعمال الحجر في عمارة القاهرة في جامع الحاكم بالرغم من أن الحجر الجيري الجيد كان من السهل الحصول عليه من تلال المقطم المجاورة . والظاهر أن مصر كانت حتى هذا التاريخ متأثرة كل التأثر بالأساليب المعمارية العراقية . وكان جامع الجيوشي أول مثال للمساجد التي كانت تتخذ أضرحة في الوقت نفسه ، وقد تطور هذا النوع من المساجد وتقدمت عمارته وأصبحت تبني فيه قبة على قبر مؤسسه ومحراب في جداره الجنوبي . والصحن في جامع الجيوشي صغير يصله بمكان القبة ممر مقبوع . وفيه مأذنة مربعة لها ثلاث طبقات تعلوها قبة صغيرة عالية على النحو الذي تراه فوق كنائس صقلية

وتطور القبة في تاريخ العمارة الإسلامية أمر من الأهمية بمكان كبير ، ولكن علينا أن ننظر الطرف عنه في هذا البحث القصير ، لأن هذا التطور لم يكن له أثر يبين في الظواهر المعمارية التي خلفها الإسلام للفنون الغربية . ولهذا السبب عينه لا نرانا في حاجة إلى أن نبحث عن أصل المقرنصات^(١)

(١) تطلق كلمة Stalactite (من اليونانية stalzein بمعنى ينقط) على التحجر الذي ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض الكهوف بفعل الرشح الذي تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية ؛ على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التي تصبح معلقة في سقف الكهوف ، بينما تطلق كلمة stalagmite (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التي =
(١٠ — ج ٢ — الاسلام)

stalactites — تلك الظاهرة المعمارية الفريدة التي تبعت المسلمين
أتى ذهبوا ، وأصبحت طابعا يميز عمارتهم من الهند إلى اسبانيا .
ومن المحتمل أن ترجع هذه الظاهرة المعمارية إلى أصل عراقي .
وعلى كل حال فإن أقدم أمثلتها المعروفة يمكن أن ترى في مأذنة
جامع الجيوشى ثم يظهر بعد ذلك في واجهة جامع الأقمر حيث
استخدمت هذه الظاهرة لأغراض زخرفية ، وحيث توجد
فضلا عن ذلك حنيات محفورة على شكل صدف . وربما
تكون هذه الحنيات هي النوع الذي نقلت عنه الحنيات الصدفية
في عمارة عصر النهضة . وفي أعلى واجهة جامع الأقمر شريط من
كتابة كوفية زخرفية

وهناك ظاهرة أخرى ترى في المساجد التي شيدت بمدينة
القاهرة في هذا العصر : وهي شرفات على شكل أسنان
المنشار ربما كان أصلها عراقيا كذلك . ومن المعقول أن تكون
هذه الظاهرة قد تأثر بها مهندسو قصر الدوق^(١) وغيره من

== نملو من الأرض . والمقرنصات أو stalactites في فن العمارة نوع
من الزخارف يقلد بها ذلك المتحجر الطبيعي ويتكون من أجسام صغيرة بارزة
وبدالة وأكثر ما يستعمل في وجنات المساجد وأسقف القصور

(العرب)

(١) The Doge's Palace وهو أشهر أمثلة العمارة القوطية في
إيطاليا ، بدى بنينده في أوائل القرن التاسع وأعيد بناؤه مرات عديدة .
وهو يدل على ما كان لبلدية البندقية من عظمة تجارية وسيادة بحرية في

القصور الأخرى في البندقية

وإن لدينا آثاراً كثيرة من فن العمارة الإسلامية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر وما بعده ، وذلك في جميع أنحاء العالم الإسلامي الذي أصبح يشمل في تلك العصور بلاد الهند وتركيا بينما انفصلت عنه صقلية (١)

أما في إسبانيا فهناك القصران المشهوران اللذان يعرفان باسم الحمراء (٢) Alhambra والقصر Alcázar (٣) وهما يلفتان النظر بما

== العصور الوسطى ، وفيه أساليب معمارية عديدة تذكر بأساليب العمارة الإسلامية ولا يبعد أن تكون منقولة عنها (المغرب)

(١) بدأ المسلمون يقرون صقلية منذ سنة ٦٥٢ وبدأت دولة الأغالة في فتحها منذ سنة ٨٢٧ ولم يأت عام ٨٤٠ حتى كان المسلمون يحكمون نحو ثلث الجزيرة وزادت أملاكهم فيها بعد ذلك حتى غلب حكمهم على أكثر بقاعها . ولكن النافسة والمصيبة فرقت كلمتهم ، وبدأت أملاكهم تنقسم شيئاً فشيئاً حتى انتهى سلطانهم في أواخر القرن الحادى عشر وقبض على أئمة الأحرار الكونت روجر الترنندى ، على أن الثقافة العربية ازدهرت في صقلية ازدهاراً كبيراً تحت لواء الملوك الترننديين الذين عرفوا بالتسامح الدينى وبحماية المسلمين حتى منعوا المسيحيين من التبشير بينهم ، وأبقوا العمال والموظفين المسلمين في وظائفهم (المغرب)

(٢) قصر الحمراء شيده بنو الأحرار في غرناطة بين سنتي ١٣٠٩ — ١٣٥٤ وفيه أبنية عالية المنصورة كبحوش السباع وبحوش الرينان ، وقاعة السفراء وقاعة بنى سراج وقاعة الحكم . وأشهر ما في قاعات هذا القصر وأبنائه الأعمدة الرخامية والقبوش الجصية البديعة ، والكتابات العربية التي تتكرر فيها عبارتا (لا غالب إلا الله) و (عز لنولانا أبى عبد الله)

(المغرب)

(٣) إن في إشارة المؤلف شيئاً من الغموض لأن لفظ (القصر) ==

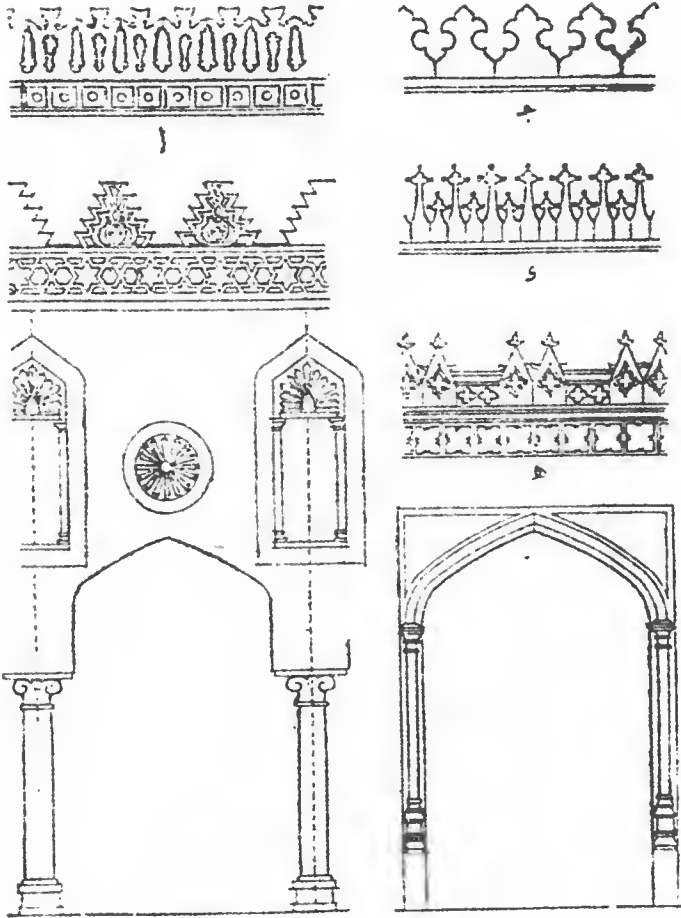
فيهما من زخارف أنيقة على الرغم من الإسراف فيها . وأما ماعدا ذلك من الأبنية الإسلامية في إسبانيا فليس من الطبقة الأولى في الجمال والعظمة

وفي القاهرة عدد من أجمل المساجد والأضرحة شيدت حتى سنة ١٥١٧ حين استولى الترك على المدينة . وأما المساجد القليلة التي شيدت بعد هذا التاريخ ، فقد كان طرازها عثمانياً

وفي بلاد الأناضول سلسلة من المساجد الهامة في مدينتي قونية وبروسة ، يرجع تاريخها إلى ما بين سنة ١٢٠٠ وسنة ١٤٥٣ حين أصبحت القسطنطينية عاصمة لتركيا . ومنذ هذا التاريخ الأخير تأثر المهندسون الأتراك بالأبنية البيزنطية كل التأثير ، وقلدوها حتى حين كانوا يشيدون العائز في أماكن بعيدة جدا عن القسطنطينية مثل القاهرة ودمشق . وفي بلاد إيران وتركستان والهند عدد كبير جدا من الأبنية

== أو Alcazar يطلق على قصور عديدة في مدن مختلفة بإسبانيا في أشبيلية (الكازار) وفي طليطلة (الكازار) ولكن أشهرها — ولعله الذي يقصده المؤلف — هو الكازار أشبيلية وقد بنى بين سنتي ١٣٥٠ و١٣٦٩ وقد أدخلت عليه تعديلات كثيرة غيرت معالمه الأولى وقللت من تناسق أجزائه وعلى كل حال فإنه ممتاز بما فيه من مقرنصات جميلة وتقوش جصية بدية وأعمدة رخامية ومناور للتهوية والنور ووجوهات تزيينها النقوش الجصية الموشاة بالذهب وقاعات تزهو بوزرات القاشاني الجميل وأهم هذه القاعات قاعة السفراء بقيتها الخشبية البديعة (العرب)

الإسلامية التي يرجع عهدها إلى عصور متأخرة . ولا تزال الأساليب المعمارية الإسلامية ذائعة في بلاد الهند حتى الآن ومنها يمكن من شيء فإن هناك فوارق محلية ظاهرة تتميز الأبنية المتأخرة لكل مدرسة من المدارس الخمس الرئيسية في العمارة الإسلامية . وهي المدرسة السورية المصرية ، والمدرسة الإسبانية المغربية ، والمدرسة الإيرانية ، والمدرسة العثمانية ، والمدرسة الهندية . ولا شك في أن بعض السبب في وجود هذه الفوارق هو اختلاف مواد البناء في الأماكن المختلفة . ولكن هذه المدارس تقوم قبل كل شيء على أساليب معمارية محلية . وقد حدث في العصور الوسطى تقدم كثير وتنوع في تصميم أبنية المساجد ، فقد ظلت المساجد الجامعة بتصميمها المعروف تشيد في بعض البلاد الإسلامية ، كما ذاع بناء الأضرحة التي تتخذ في الوقت نفسه مساجد للصلاة ؛ وظهر نوع جديد هو : المدرسة : وهو مسجد صليبي الشكل فيه مكتب أو معهد للدراسة . وكان ظهور هذا النوع الأخير في القرن الثاني عشر . وأصبحت القبة ظاهرة معمارية ذائعة كل الذبوع في العمارة الإسلامية . وقد كانت القباب في القاهرة مرتفعة في أغلب الأحيان ، على حين كان القوم في بلاد إيران وتركستان يفضلون القبة البصلية ، أو البيضية الشكل . أما في القسطنطينية ، فقد كانت قباب المساجد



- (شكل ٧٠) — نماذج من عقود وشرفات (دون مراعاة لقياس الرسم)
- ١ — في جامع بن طولون بالقاهرة (٨٦٨) . ب — عقد فرسى في جامع الأزهر بالقاهرة (٩٧٠) . ج — في جامع زيد الدين يوسف بالقاهرة (١٢٩٨) . د — في قصر كادورو Ca'd'Oro باليندية (١٤٣١)
- هـ — في كنيسة كرومر Cromer بنورفولك (القرن الخامس عشر)
- و — عقد تيودوري في كنيسة المسيح بأكسفورد (القرن السادس عشر)

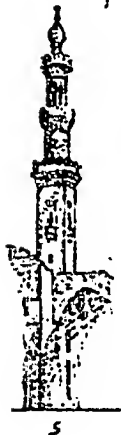
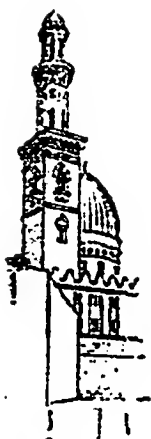
بميزنطة منخفضة . وقد كانت القباب الحجرية في مصر تُزَيَّن سطوحها الخارجية في القرن الخامس عشر بزخارف منقوشة الشكل تشبه في ذلك (الدنتلا) . أما في بلاد إيران فقد كانت القباب تغطى بترييمات من الفاشاني البراق ؛ كما كانت تستند على مقرنصات ، وفي الحق أن هذه المقرنصات استعملت في كل مكان ، بل كان الإسراف في استخدامها كثيراً . وكانت في بعض الأحيان تتدلى من السقف كالأجزاء التي تتدلى في الأقبية الإنجليزمية ذات الزخارف التي على شكل مروحة . وبينما لم يكن للقباب الإسلامية تأثير كبير على قباب عصر النهضة في الغرب يظهر أنه من المحتمل أن المآذن الرشيقية — ولا سيما مآذن المساجد في القاهرة إبان القرن الرابع عشر والخامس عشر — قد أثرت في تصميم أبراج النوافيس في إيطاليا في آخر عصر النهضة ، وهي التي نقل عنها المهندس الكبير السير كريستوفر رن ^(١) Wren ما طمحه من الأبراج ، وبمبالاة شك فيه أن المماربين المسلمين كانوا قد بدأوا في هذا العصر يلاحظون أن في استطاعتهم

(١) قام بتزيم كاتدرائية سانت بول في لندن ثم قام بنشيدها من جديد بعد أن تهدمت سنة ١٦٦٦ واستغرق البناء الحديث خمسين سنة وتلق فيه المهندس كاتدرائية القديس بطرس في روما . وقد كان رن في وقت من الأوقات أستاذاً لذلك في جامعة أكسفورد وتوفي سنة ١٧٢٣ وعمره تسعون سنة (المعرب)

الاستفادة من تشييد القباب والمآذن جنباً إلى جنب ، والاتقاء
بالتأثير الذي يتركه هذا التباين . كما وفق المهندس ون فيما بعد
إلى تشييد القبة والأبراج في كاتدرائية سانت بول St. Pauls'
مما كان له أعظم الأثر

على أن هناك نوعين من المآذن لم يذع استخدامهما خارج
موطنهما ؛ ونقصد بذلك المآذن الإسطوانية الشكل في بلاد إيران
تلك المآذن التي لم تكن على جانب يذكر من الإناقة ، وكذلك
المآذن المشوقة التي كان يفضلها الأتراك

ولقد ظل يصحب تقدم العمارة الإسلامية الميل إلى استخدام
النوعين المدنب والمستدير من الأقواس التي على شكل حدود
الحصان . وكان البناؤون يستخدمون في كثير من الأحيان العقود
أو الأقواس نصف الدائرية ، والأقواس العادية المدببة أو ذات
المركزين . ومن ناحية أخرى فإن القوس الذي يطلق عليه
القوس الفارسي — وهو القوس الذي ينتهي انحناؤه بخطين
مستقيمين ، كان كثير الذيوع في بلاد إيران وغيرها من البلاد .
ويشبه هذا القوس الفارسي من بعض الوجوه القوس الإنجليزي
التيودورزي (شكل ٧٠) كما أن العقود ذات الفصوص العديدة
أصبحت ذائعة الإستعمال . وكانت تستخدم كزخارف سطحية
في البوائك الصماء (الكاذبة) . أما الشرفات فكانت تتخذ على



(شكل ٧١) — نماذج من الآذان والأبراج (دون مراعاة لقياس الرسم)
 — في مدرسة سنجر الجولي بالقاهرة (١٣٠٣ — ١٣٠٤) . ب —
 تورى ديلكومينو بغيرونا Torre del Comune (١١٧٢ وقبة الجرس
 في ١٣٧٢) . ج — في قبة سيوليتو Duomo, Spoleto بإيطاليا
 (١٣٩٧) . د — في ضريح برغوني بجوار القاهرة (١٤٠٠ — ١٤١٠) .
 هـ — في قبة ليكي Duomo, Lecce بجنوبي إيطاليا (١٦٦١ — ١٦٨٢) .
 و — في كنيسة سانت ماري لوباو St. Mary-le-Bow بندن من تصميم
 المهندس رن Wren (١٦٧١ — ١٦٨٣) .

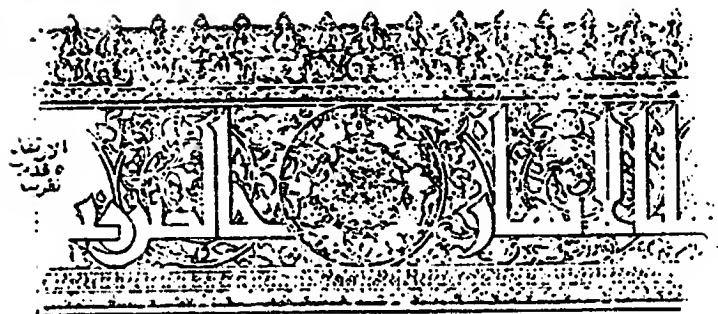
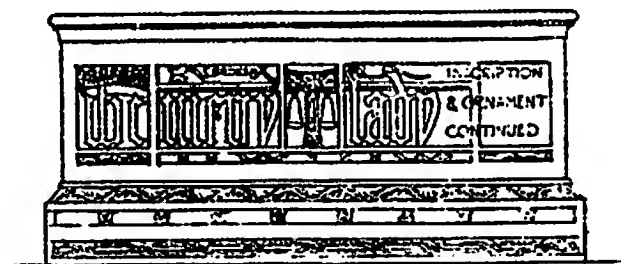
شكل بدیع لأوراق أشجار أو على شكل أسنان انتشار . بينما النوافذ ظلت يركب عليها شبائيك من الحجر أو الجص المحرم أو ذات الزخارف المحفورة ، كما كان يركب فيها زجاج ذو ألوان غير متقنة ، وربما كان ذلك قبل استخدام الزجاج الملون في البلاد الغربية . فكانت الزخارف المستخدمة إما أشرطة من كتابات زخرفية مكتوبة في الجص أو محفورة في الخشب أو الحجر ، وإما زخارف هندسية سطحية ، إذ أن رجال الدين كانوا يحرمون تصوير المخلوقات الحية . وقال أن يوجد الحفر البارز في الأبنية الإسلامية في مصر وإن كنا نراه في الهند في بعض الأحيان ؛ والواقع أن المسلمين يعمدون في الزخرفة إلى حفر الرسوم الهندسية الدقيقة في الحجر أو الجص حفرًا غير عميق يكاد لا يكون إلا حزنًا . وأما في شرق العالم الإسلامي ولا سيما إيران وتركستان حيث الآجر هو مادة البناء العادية ، فقد كان القاشاني يستخدم بكثرة — وكانت الرسوم الهندسية والتقليدية هي المألوفة في زخرفة تزيينات القاشاني حتى العصور المتأخرة حين اتخذت طرق جديدة ، رسومها أكثر تمثيلًا للطبيعة ، ودخلت معها رسوم الزهور والنباتات واسم أرابسك Arabesque الذي يطلق على الموضوعات الزخرفية التقليدية التي كانت ترسم بارزة برورًا بسيطًا في إنجلترا منذ عصر الملكة إليزابيث ، نقول إن هذا الاسم يدل على أننا

مدينون بهذه الزخارف للعرب في القرون الوسطى^(١)
وهناك نوع آخر من الزخرفة كان منتشرًا في القاهرة ،
ولا يمكن دائمًا كل الذبوع في غيرها من البلدان : ذلك هو تتبع
طبقات أفقية من أحجار قائمة اللون وأخرى من أحجار زاهية
اللون — وقد يرجع أصل هذه الطريقة إلى رومة أو بيزنطة حيث
كانت (مداميك) من الحجر تستخدم كثيرًا في أجزاء مختلفة
من الجدران الحجرية . ولكن هذه النسبة لا تزال موضع شك .
ومن ثم كان من المعقول أن الاتجاهات المخططة في المباني الرخامية
في فيرا وجنوا وسينا Siena وفلورنسة ، وفي غيرها من البلاد
الإيطالية إنما أخذت عن القاهرة التي كانت خم بها في القرون
الوسطى علاقات تجارية وثيقة . ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان
موجودة في إقليم الأوفرن Auvergne ، وفي كنيسة القديس
بطرس بنورثمبتن Northampton .

وخلاصة ما ذكرناه في هذا البحث أن دين العالم الغربي
تلاسلام في فن العمارة كبير في مجموعه . وقد رأينا في ميدان
العمارة الحربية أن الصليبيين الذين شيدوا في الأرض المقدسة
كثيرًا من الكنائس والقلاع الجميلة تعلموا من أعرب شيتًا من

(١) راجع الفصل العاشر : طبيعة الزخارف العربية في صنف

Richardus deoq. Remondus



الخط المركزي

(شكل ٧٢) -- نماذج من الكتابات الكوفية والقوطية

- ١ - في جامع السلطان حسن بالقاهرة (١٣٥٦ - ١٣٦٣). من حسن
- ب - محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (القرن الثاني عشر)
- ج - في كنيسة سوث أكر South Acre بنورغوك (حول سنة ١١٥٠)
- د - في قبر بنش ليك Fishlake نيوركشير (١٥٠٠)
- هـ - في قبر رينشارد الثاني بوستمتتر (١٣٩٩)

في التحصين وعمل الاستحكامات كما كان العرب أنفسهم قد تعلموا من مهارة البنائين الأرمنيين

وإذا استثنينا ما ندين به للأبنية الحجرية في سورية وأرمينية وللأبنية المصنوعة من الآجر في إيران فما يرجع عهده إلى ما قبل الإسلام ، تلك الأبنية التي يزداد ميل العلماء إلى أن ينسبوا إليها نشأة أساليبنا المعمارية في السقوف والقباب إبان العصور الوسطى ، نقول إذا استغنيا ذلك لم يكن هناك خرج من أن تنسب اختراع القوس المدب إلى البنائين المسلمين في سورية وغيرها من البلدان . ويكاد يكون ثابتاً أن أصل العقود السدئية عمرى كذلك ومن المحتمل أن يكون هذا حال العقود الإنجليزية اليهودية .

ثم إن الفريين أخذوا عن العرب أيضاً استخدام الزخارف الصغيرة البارزة الموجودة في العمارة القوطية . وكذلك استخدام العقود ذات الفصوص المتعددة ، وربما أخذوا أيضاً الزخارف النباتية ، وأخذوا وعرفوا استخدام الزخارف الحجرية التي تملأ بها الشبايك في العمارة القوطية ويركب بينها الزجاج ، ومن المحتمل أن تكون هذه الزخارف الأخيرة مأخوذة عما كان في المساجد الأولى من شبايك مخرمة حجرية أو حصى ، أو ربما يكون أصلها أقدم عهداً من هذا بأن تكون مأخوذة عن المباني السورية أو العراقية التي ترجع إلى ما قبل الإسلام

واختراع الزجاج الملون ينسب أحياناً إلى الشرق . ولكن هذه النسبة لم تثبت صحتها بعد — كما أن استخدام العمدة المندجة في أركان الدعام . تلك الظاهرة الهامة في نظام القباب في العمائر القوطية — اختراع إسلامي يرجع إلى القرن الثامن أو التاسع . وأما الشرفات الزخرفية والمحرمة فانتقلت إلى القاهرة من العراق ، وانتقلت منها إلى إيطاليا وأصبحت بعد ذلك ظاهرة من ظواهر العمارة القوطية . ثم إن الكتابات المحفورة المقصود بها زخرفة المباني القوطية المتأخرة قد وجد مثلها في جامع ابن طولون في القاهرة ، وهو يرجع إلى القرن التاسع . ولكن الكتابات الكوفية توغلت كثيراً في فرنسا عندما احتل المسلمون الأقاليم الجنوبية منها ، وحتى في إنجلترا توجد أمثلة نادرة من الزخارف ينظن أنها تأثرت بالزخارف العربية (شكل ٧٢)

ومن المحتمل أيضاً أن تكون الواجحات الخططة قد أخذت

(١) مثال ذلك الأبواب الخشبية التي صنعها الحفار المسيحي جوفريدس Gaufredus في إحدى الكنائس الصغيرة من كاتدرائية لوبوي Le Puy وكذلك باب آخر محفوظ وموجود الآن في كنيسة لاكوت شلهاك La Voutei Chilliac . وهناك أمثلة من الزخارف على رف خلف المذبح في كنيسة وستمنستر Westminster وزخارف أخرى على بعض الشايك القديمة من الزجاج الملون وينسب الأستاذ ليتاني Lethaby كل هذه الزخارف إلى أصل شرقي . قارن A. H. Christie, The Development of Ornament from Arabic Script (in the Burlington Magazine, Vols. XI—XII, 1922)

عن القاهرة ، وكذلك تصميمات الأبراج في عصر النهضة والجنائيا
الصدفية الشبكي التي كانت ذائعة الاستعمال في هذا العصر نفسه .
ثم هذه المشربيات ^(١) الخشبية العربية التي كانت تستخدم لإخفاء
حجرات الجريم في المنازل ، أو كجدران المقصورات بالمساجد . تقول
هذه المشربيات قلدها الإنجليز في القضايا والسياجات المدنية
ولا شك أيقاً في أن الغرب مدين للمسلمين بطريقة الزخرفة
بالفروع النباتية Arabesques البارزة بروزاً قليلاً : كما أنه مدين
لهم أيضاً باستعمال الزخارف الهندسية . والواقع أن المسلمين كانوا
مصدر كثير مما وصل إلى الغرب من علم الهندسة ، أو كانوا على
الأقل القنطرة التي وصل إلى الغرب عن طريقها كثير من
هذا العلم

لم يكن كل ما ذكرناه حتى الآن إلا نقطاً خاصة مميزة .
ولكن الاتصال الوثيق بين الشرق والغرب في أثناء الحروب
الصليبية ، ذلك الاتصال الذي أصبح ودياً في المصور الوسطى

(١) المشربية أنواع مختلفة من الخشب المحروط المشبك ذاك استعماله
في عصر منذ العصر القبطي وينتج ميناغته أوج عظمتها في القرنين الرابع
عشر والخامس عشر وكانت تمنع منه شبائك وحواجز ودروات .
وقيل إن الكلمة مشتقة من (تحرب) لأن ألواح هذا الخشب المشبك كانت
تثبت في بداية الأمر بتوافد الساكنين كي توضع عليها قتل الماء فتبرد
وتصبح لينة للغرب . وفي مدينة القاهرة ودار الآثار العربية أنواع شتى
من خشب المشربيات (العرب)

التأخرة — لا بد أن يكون قد خلف أثراً في فن العمارة وربما
غاب عنا في عمالة قصيرة كهذه . ففي أسبانيا ظلت الأساليب
الإسلامية في الرسم والتصميم باقية إلى آخر عصر النهضة . وإليها
يرجع ما نرى فيما كان بالعمارة الأسبانية من خصائص وتعقيدات
ويجددنا في ختام هذا الفصل أن نلاحظ أن تطور العمارة
الإسلامية لا يزال مستمرا في بعض الأقاليم النائية التي ازدهرت
فيها العمارة الإسلامية منذ أكثر من ألف سنة

مراجع

- M. S. Briggs, Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine. (Oxford, 1924)
- E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker, (Berlin, 1915)
- J. Franz, Die Baukunst des Islam. (Darmstadt, 1887)
- A. Gayet, L'art arabe. (Paris, 1893)
- Richmond, E. T. Moslem Architecture, 623-1516 Some Causes and Consequences. Royal Asiatic Society (London, 1926)
- G. T. Rivoira, Moslem Architecture. Its Origin and Development. (Oxford, 1918)
- H. Saladin, Manuel d'art Musulman : tome I, Architecture. (Paris, 1907)
-

كشاف

١١٢، ٢٩	{	أربنية	٢٢	إبراهيم بن سعيد
١١٥، ١١٦			١١٨	ابن خلدون
١٣٨، ١٢٤			١٣٧—١٣٥	ابن طولون
١٥٧، ١٣٩			١٢٩	ابن الفقيه
٦٥	{	Ser Th. Arnold	٦	أبو بكر
٤٤، ٣٧، ٢٠			١٣٢	أبو داف
٨٧، ٦٣، ٥٦	{	أشيانا	٧٨	أبو الفدا
١١٤، ٩٤			٦٥	أبو منصور بن حكيم
١٤١، ١١٥			٢٢، ٢١	أحمد بن إبراهيم
١٤٨، ١٤٦			١٣٢	أخضر
٦٥	{	الاسكندر	٧٤	{ إدوارد متاجو Sir Edward Montagu
٤				
٢٢—١٩				
١٧—١٤٩				
١٤٨، ١٣٤	{	آسيا الصغرى	١٠٧	{ أدريان دي لونجبريه Adrien de Longperier
١٤٢، ١٤١				
٢٢				
١٤٩				
١٩	{	الأندلس	١٥٩، ١٥٤	{ أرابسك Arabesque
٤٤				
٦٦				
٢١				
	{	أفريقيا	٣٦	{ أرتقية (الدولة) أرتين باشا أردنيل
	{	أكس لاشايل	٥٥	{
	{	أكفورد	٧٤	{

— ٤٧٤٤٤ }
٤٦٢٤٩ } إيطاليا
٤٧٠٤٦٦ } (والإيطاليون)
٤٨٧٤٧١ }
١٥٨٤٩٥ }

١٤٢ } إيفزهام
Evesham

٥ } أيقونات
١١٩ } الايوانات

— ب —

١٣٩ } باب زويلة
١٢٣ } الباسيليكا
٩ } البحر الميت

٨١ } برجوا
G. Bourgoïn

٢٢ } بدر (صانع)
التحف المعدنية

٦٤ } برلين
١٤٨٤٤٩ } بروسه

٩٧ } بطرس فلوتر
Peter Flotner

١٩ } بطليموس الجغرافي

٤٥٠٢٩٤٩ }
٤٦٤٤٦٢ } بغداد
١٣٣٧٤١٣٣ }
١٤٠ }

١٣٢ } بل
Miss Gertrude
L. Bell

٢٥ } أكوامانيل
(آنية اللبام)
aquamaniles

٤٧ } الباربلو

٨٣ } أم عبد الرحمن
(زوجة الحكم)
انصاف

١٤٣ } أماني
Amalfi
٩ } الأمويون

٩٨٤٢٢ }
١٥٨٤١٤٠ } انجلترا والانيلز

٤٩ } أندريولى
G. Andreoli

٣٦ } أنزبروك
Innsbruck

١٢٢ } أنطاكيا

٩٩ } أوديريكس
Odericus

٧٣ } أوشاق

١٧ } أوفافا
Offa
١٥٥ } الأوقون

٣٣ } أوكي دكاني
Occhi di Cani

٣٤٤٢٩

٤٤٢٤٣٩

٥٥٢٤٤٥

٦٠٥٥٣

١١٢٤٦٣ } إيران (فارسي)

١٤٤٤١٤٣

١٤٩٤١٤٨

١٥٢٤١٥١

١٥٧٤١٥٤

١٠٦٠٦٦	{	بانرمو
١٤٣٠١٤١		
١٤٠	{	بروجنا كولوم
٩٧		
٦٠	{	بلجرينو (فرانسكودى)
٦٣		
١٤٠	{	اليدولو
٣٣٠٢٥		
١٥٥٠١٠٦	{	بيس S. Pepys
	{	بيرفوند Perrefond
	{	بيزا

— ق —

٩١—٨٧	{	التجليد
٩١٠٨٨		
٢٣٠٦٥	{	تحرير الترف عند المسلمين
٦١		
٧٠٠٥٣٠١٦	{	تركيا والافنة التركية
١٤٨٠١٤٠		
١٤٩٠١٤٨	{	تركستان
١٥٤		
١٤٠١٣٠١٠	{	تصور الكائنات الحية
٦٢		
٧٧٠٣٥٠٢٦	{	التكثيف (التطعيم)
٧٧		
٢٠٠	{	التمثيل النجم

٦٢	{	بدا كينو baldacchino
١٢٤		
٨٦٠٨٥	{	البشقان البلور الصخرى
٤٨		
٣٥٠٣٣٠٣٢	{	بنسبة Valencia
٨٥٠٧٣٠٥٥		
٩٠٠٨٩٠٨٧	{	البندقية Venice
١١٧٠١٠٦		
١٤٧	{	بنو الأحمر بوتون (قصر)
٧٤		
	{	Boughton House
٥٣	{	بوسك Busbecq
١٤٠		
١٠٤	{	بومارس Beaumaris
٦٠		
١٢١٠١١٧	{	بياتس Beatus
١٢٢		
	{	بيت المقدس بيرس
١١٥٠١١٣	{	بيرنى Miss Burney
١٢٤٠١٢٣		
١٥١٠١٤٠	{	بيرنطة والبيرنطيون
١٥٥		

— پ —

الپاريون

١٣٥، ١٣٠ } جامع قرطبة
١٤١

١٣١، ١٢٩ جامع القيروان

١٢١، ١١٧ } جامع المدينة
١٣١، ١٢٧

١٤٣ جامع الموصل

٤٨ جيو

٤٣ Graffito جرافيتو

١٣٨ Jersey جرسى

جريميني دى برى }
١١٥ Germigny
des Prés

١٢٢ جستانيان

٢٩ جتكيرخان

١٥٥، ١٠٦ جتوا

١٣٨ Gorey جورى

١٥٨ } جوفريدس
Gaufredus

١٠٨ Giotto جيتو

١٤٢، ١٤١ الجيرادا

٢١، ٢٠ } جيربرت دوفرن
(سلفستر الثانى)

٢٢ جيرونا

— ح —

٧٥ حافظ النيرازى

١١٦ } الملح (وآثره فى
الحجارة)

١٠٦ } توتسكانية والفن
التوسكانى

١٢٩ تونس

٥٨، ٥٤، ٣٢ }
٥٩ نيमورثك

— ج —

٤٣، ٤٢ جابرى (خرف)

١٣٥، ١٣٢ }
١٥٠، ١٣٧ } جامع ابن طولون
١٥٨

١٣٣، ١٣٢ جامع أبى دلف

١٣٢ جامع أخضر

١٥٠، ١٤٤ الجامع الأزهرى

١٤٣ جامع أضهان

١٢٨، ١٢٣ الجامع الأقصى

١٤٦، ١٤٤ جامع الأقر

١٢٧، ١٢٦ }
١٢٩ } الجامع الأموى

١٤٥، ١٤٤ جامع الجيوثى

١٤٥، ١٤٤ جامع الحاكم

١٥٦ جامع السلطان حسن

١٣٢ جامع الرقة

١٣٠ جامع الزيتونة

١٥٠ } جامع زين الدين
يوسف

١٣٥، ١٣٢ جامع سامرا

١٢٧ جامع عمرو

٢٧	{ الصناعة البعثية	١٨٠١٧	{ الحروف العربية
	Damascening	١٠٨٠١٠٧	{ (في زخارف
٦٣	دمياط		{ الغرب)
١٤٠	دملي	٧٧	الحفر
٤٧٠٣٣٠١٨	{ ديفونشير	٨٢٠٢٢	{ الحكم الثاني
٦٣	Mrs R. L.	١٤٠	حلب
	Devonshire	٧٨	حماة
٥	{ الدين (تأثيره	١٤٧	{ الحمراء
	في الفنون)	٥٩	{ الحيتون
		١١٨	{ الحيرة

— ر —

١٤١	رباط		
١٣٩	الرصافة	٥١٤٣٩٠٣٧	الحرف
١٣٣٠١٣٢	الرقعة	٨٢٠٧٨	الحطب
١٥٣٠١٥١	رن C. Wren	٨٦٠١٧٠١٦	الحطاطون
١٠٣	{ رمبراند	٨٤٠٨٣	{ خبير (صانع
	Rembrandt		{ التحف العاجية)
٥٨٤٤٨٠١٥	{ رنك		
٧٤٤٣٠			

— د —

٢١٠١٨	{ الرهبان المباركين	٣٦٠١٣٠١٢	
	Bénédictins	٥٥٨٠٥٧٠٥٥	
١٠٣	روبير Rubens	٥٧٨٠٧٧٠٦٥	{ دار الآثار العربية
١٠٦	روجر الثاني	١٥٩٠١٥٦	
١٢٤	الروسيا	٦٨	دار ترجم
٠٩٩٠٥٩	{ روما (والرومان	٣٤	{ المانمرك
٠١١٣٠١١٢	والدولة الرومانية	٨٣	{ دري الصغير
١٣٤٠١٢٣	{ القدس)	٥٥٢٠٣٢٠٩	
١٥٥٠١٤٠		١٢٦٠٦٣	
	الرومانسكية (المان)	٠١٢٩٠١٢٨	{ دمشق
١١٣		١٤٨	

١٣٢، ٢٩، ٣

٥٦، ٥٣، ٥٩

١١٣، ٥٨

١٢٩، ١١٤

١٣٩، ١٣٧

١٥٧، ١٤٤

السوس (سوزا) ٣٨

السويد ٣٤

سينا Siena ١٥٥، ١٠٦

— ش —

شاتوجيارد
Château
Gaillard ١٣٩

شاتيون
Châtillon ١٣٩

شارل الخامس ٥٥

شترنجوفسكي
Strzygowski ١٢٤

شجاع بن (خنفر) ٢٨

شربان ٦٦

شعبان
(سيف الدين)
سلطان مصر ٥٧

شلومبرجيه
Schlumberger ١٨

شموسر
Chaucer ٦١، ٢٢

Rhages الزرى ٤٦، ٤٥

رينو Reinaud ٢٨

— ز —

Zamora زامورا ٨٢

الزجاج ٥٨، ٥٣
١٥٨، ١٢٧

الزخرف الاسلامية ٩٧، ٩٦

زرة Dr. Sarre ٤٥

الزيادات (في عمارة)
الساخنة ١٣٦

— س —

الساسانية
(الدولة والعمارة) ١١٤، ٤
١٣٢

سالادان
Saladin ١٤٤

سالرنو Salerno ١٤٣

سامرا ٤٥، ٤٥
١٣٣، ١٣٢
١٣٧

سبوليتو ١٥٣

الساد ٧٦، ٧٢، ٣

سفر الرؤيا ١٠٤

السلالة ٥٩

سلطان آباد ٦٥، ٤٧

سنتغر الثاني
(البابا) ٢١، ٢٠

سمرقند ٨٧، ٥٩

٢٢	طليطلة	— ص —	
٨٤	الطولونيون (والمصر الطولوني)	٧٤،٧٠،٣٤ (الأسرة)	
— ع —		٨٧،٧٩،٦٦ } ٩٤٥،٩٤٣ } ١٤٧ }	صفحة
٨٥،٨٢	العاج	٩٤،٣٢	الصليبيون
٦٧،٩	العباسيون	٩٣٩،٩٣٧	(والحروب الصليبية)
١٢٢	عبد الله بن الزبير	١٥٩،١٥٥	
٢٧	عبد الحميد الفارسي (متناع الأسطرلاب)	١١٥	الصناع (انتقام من ولاية إلى أخرى)
١٢٢	عبد الملك ابن مروان	١١٤	صفاء
٨٣	عبد الملك ابن النصور (الحاجب سيف الدولة)	١١٤،١٠	الصور الصغيرة Miniatures
٦٥	عبد الملك بن توح الساماني	١٢٩،١٢٨	صومعة
٨٤،٨٣	عيقة (صانع التحف العاجية)	٦٧،٤٣،٤١ } ٩٠،٨٧،٦٨ }	الصين (والصينيون)
٦٢	الغاية	— ض —	
٣٢	العثمانيون	١٥٣	ضريح برقوق
٤٥،٤١،٣٩	العراق	— ط —	
١٥٨	عرش الفاطميين	٦٨،٤٠	طابع Tang (أسرة)
٨٥	العزيز (الخليفة الفاطمي)	٨٧،٨٦	الطباعة
١٤٣	العزيزة (قصر)	٢٢	طريف (صانع التحف المعدنية)

١٢٧، ١٣٥ } ١٤١ }	القيصر
٧١، ٤٨ } ١٥٥ }	فلورنسة
٦ }	الفن الاسلامى (نشأته)
٩٤٨	... (فن القصر)
٩٣، ١٢	(الحصونة الزخرفية)
٩٠، ٩	الفن الفارسى
٥	الفن المسيحي
٦٥	الفيل (صورة)

— ف —

٩٨	فاسكوديجاما
١٢٠ } Van Berchem	فان برشم
٢٧ } Virgil Solis	فرجيل سوليس
٢٣	فيرونا

— ق —

٥٢، ٥١ } ١٥٤، ١٥١ }	القاشان
٨٢، ٥٦، ٥٥	قايقباى
٣١، ٢٦، ٢٣ } ٨٢، ٣٢ }	
١٤٦، ١٤٤ } ١٤٩، ١٤٨ }	القاهرة
١٥٩، ١٥٥	

٦٥ }	على باشا ابراهيم (سعادة الدكتور)
١٢١، ٦ } ١٢٢ }	عمر بن الخطاب
١٤	عمر بن عبد العزيز
١١٨، ٧، ٦	عمرو بن العاص
١٨، ١٧	العملة

— غ —

٦٢	غريطة Grenada
٧٦	غيث الدين جنى

— ف —

٢٦، ٢٤، ٢٣ } ٧٩، ٧٨، ٤٥ }	الفاطميون
٨٤ }	
٤٨	فاينزا Faenza
١٠٨ }	فرا انجيليكو
	Fra Angelico
١٠٨ }	فرا ليپوليسى
	Fra Lippo Lippi
٢٣	فرارى Ferrare
١٥	الفراغة
١٤٠، ٥٤ } ١٥٨ }	فرنسا
٢٣	فريدريك الثانى
٨٤، ٦١، ٣٦ } ١١٨ }	الفسطاط

— ك —	{	قبر رينشارد الثاني بوستمنتر	١٥٦
{	١٥٦	قبر فاش ليك	١١٤
١٠٦٠٧٩	١١٤	الخط	٦٧
١٥٩	٦٧	قبلاى خان	١٢٧، ١١٧
٢٢	١٢٧، ١١٧	الغيلة	١١٣
١٥٢، ١٥١	١١٣	الحبة (قصر)	١٥٣
١٥٠	١٥٣	قبة سبوليتو	١٢٦، ١٢١
الكاسر (حمل)	١٢٦، ١٢١	قبة الصخرة	١٥٣
٦٠	١٥٣	قبة ليكي	١٦
{	١٦	الفران	{
كالمية	١٦	فرطية	{
Chamolet	١٦	فرطية	{
P. Kahle	١٦	فرطية	{
٢٣	١٦	فرطية	{
٩٥	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٨ - ١٦	١٦	فرطية	{
١٥٨	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٠٧	١٦	فرطية	{
كرستى	١٦	فرطية	{
A. H Christie	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١١٧، ٩	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٢٩، ١٢٥	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٣٩، ١٣٨	١٦	فرطية	{
١٥٥	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٥٣	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٥٦	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٢٥	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٣٢	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٥١	١٦	فرطية	{
{	١٦	فرطية	{
١٣٤	١٦	فرطية	{

٦٤	ليون (بأسيانيا)
٩٦	ليوناردو دافنشى
— م —	
١٢٧.١١٩	المأذنة (النارة)
١٥١.١٢٨	
١٥٣	
٩٧	مارتنوس بطرس Martinus Petrus
٩٨	مانستر
٢٩.٢٢.١٧	المتحف البريطاني
٥٥.٣١	
٧٦	متحف يولدي ينزولى
٧٨	متحف سوث كنسينجتون
٧٤.٣٢.١٥	متحف فكتوريا وانبث
٨٢.٨١	
٦٥.٣٩	متحف اللوفر
٤٣	المتحف المتروبوليتان نيويورك
١١٨.٧.٦	المحراب
١٣٧.١٣٠	
١٢٨	
١٢١.١١٧	محمد (عليه السلام)
٧٨	محمد الثانى (سلطان حمات)
٢٢.٢١	محمود بن ابراهيم (صانع الأسطراب)

١٣٤	كنيسة لاسوتيرين
١٥٨	كنيسة لافوت شلهاك
١٤١	
١٥٠	كنيسة المسيح بأكسفورد
١٥٨	
٤٢	كنيسة وستمنستر
١١٨	كوتاهية الكوفة
٥٦.٤٥	كونايل Dr. E. Kühnel
١٤٠	
١١٧	كونوى Conway
١٣٢	كيتانى Caetani
—	كيوزى Chiusi
— ل —	
١١٩	لامانس Lammens
٨٨	
٣٣	اللسان (فى جلد الكتاب)
١٨	لوسيدا
٩٣	لونغبيريه Longperier
١٥٨	لويين التاسع (سان لوى)
١٠٤	لشابى Lethaby
١٠٤	ليوج Limoges

٥٥٠٣٢٠٢٩	الفول	٢٩	محمود بن صفر
٥٨٠٥٤٠٤٦			البغدادى
٦٧		٣٤	محمود الكردي
٦٥	مقامات الحريرى	١٣٠	محل Abacus
١٤٦٠١٤٥	المفرصات	١٤٩	المفرسة
١٥١			(فى العماره)
٨٦٠٣٦٠٢٣	المفرزى	١٥٣	مدرسة سنجر
١٢٨			الجولى
٧٥٠	مقصود كاشانى	٨٢	مدريد
١١٩٠١١٨	التقصيرة	١١٧	المدينة
١٥٩		٣٤	مرسلنا
١٠٤	المكتبة الأهلية	١٧	مرسية
٢٢	مكتبة كلية سرتون	٢٠٠١٩	مزين بغداد
			(حكاية)
١٢٢٢٠١١٧	مكة	٢٩	المتنجم
١٢٦			مسجد (الساجد
١١٨٠٧٠٦	النجر		الأولى فى
١٣	التصور محمد		(الاسلام)
		١٣٢	المتى Mshatta
٨٣	التصور ابن	١٣٩٠١٣٨	التصريات
			(فى العماره)
٩	موزيل	١٥٩	التصريات
			(الحف)
٣٤٠٢٩٠٢٨	الموصل	٥٩٠٥٥	المشكاوان
٨٠	ميرزا أكبر	٣٧٠٣٢٠٤	
٧٦	ميلان	٥٥٠٤٥٠٣٩	
٣٧—٣٥	المنيا	٥٩٠٠٦٠٥٨	
		١١٥٥١٦٤	
		١٣٩٠١٣٧	
		١٤٤	

— ن —

الناصر محمد بن قلاوون ٦٨٠٣١

هولندة واهولنديون ٩٨٠٣٤
 ٦٥٠٣٧٠١٦
 ٠٩٩٠٩٨
 ٠١٣٣٠١٢ الهند
 ٠١٤٦٠١٤٠
 ٠١٤٩٠١٤٧
 ١٥٤
 ٦٠ } المبروغافية
 (السكناية)

— و —

الورق ٩٢٠٩١٠٨٧
 وكالة حكومة ١٥
 الهند بلندن
 وستمنستر ٩٩
 (كاتدرائية)
 ولزي ٧٣
 (السكروينان)
 الوليد ابن ٩
 عبد الملك
 وليم أوف ٢١
 مالسبري
 وليم موريس ٩٩٠٧٣
 وينشتر ١٣٩

— ي —

اليمن ١١٤
 اليهود ١٢٨٠١٢٣
 يوان Yuan ٦٧

ناصرى خسرو ٢٥٠٢٤
 ٠١٤٣٠٦٦ } الزمبنديون
 ١٤٧
 ٣٤ } الذويج
 ٨٦ } النساخون
 ٧٢ — ٦٠ } النسخ
 ١٠٤٠٧٧ } والمنسوجات
 ٦١٠٦٠ } النسر (رنك)
 ١٠٠٩ } النقص على المديان
 ١٥ } النقوش الخطية
 ٨٣ } نعيم بن عبد
 العامري
 ١٣٩ } نوروينش

— ه —

هارون الرشيد ٩٣٠٦٤
 هافل Havell ١٣٣
 هامبتون كورت
 ٧٣ } Hampton Court
 هانكين
 ٨١ } E. H. Hankin
 ٠٨٣٠٢٣ } هشام الثاني
 ١٣٩
 ٤٧ } هوجو فان
 در-هوس
 ٦٧٠٢٩ } هولابكو
 ٧٤٠٧٣ } هولبين Holbein

فهرس الصور واللوحات

الصفحة	الرقم	الوصف
صفحة ١٧	١	عملة من الذهب ضربت لأوفا ملك مرسية
	٢	أسطرلاب . طليطلة . مؤرخ ١٠٦٦ / ٦٧
		بتدريد
	٣	أسطرلاب . فارسي . مؤرخ ١٧١٥ بمتحف
اللوحة ١		فكتوريا وألبرت
	٤	سندوق صغير من الخشب مصفح بفضة
		مذهبة . قرطبة في القرن العاشر . بكتاتدرائية
		جيرونا
اللوحة ٢	٥	عقاب من البرنز بالكاميو سانتويزرا
	٦	إبريق من النحاس المكفت بالفضة .
اللوحة ٣		الموصل . مؤرخ سنة ١٥٣٢ بالمتحف البريطاني
	٧	مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب .
		مدرسة الموصل . مؤرخة سنة ١٢١٨ . بالمتحف
		البريطاني
اللوحة ٤	٨	صينية من النحاس المكفت بالفضة من
		صناعة البندقية في القرن الخامس عشر . بمتحف
		فكتوريا وألبرت
صفحة ٣٠	٩	منظر مقلمة من الداخل

الشكل

- | | |
|----------|---|
| صفحة ٣١ | <p>١٠ رسم تفصيلي من طست نحاسي مكفت
بالفضة . مصر في القرن العاشر . بالمتحف
البريطاني</p> |
| | <p>١١ غطاء إناء من النحاس المكفت بالفضة .
صنع في البندقية على يد صانع فارسي في أوائل
القرن السادس عشر . بالمتحف البريطاني</p> |
| اللوحة ٥ | <p>١٢ كأس من الخزف مذهب ومنقوش بالألوان
من صناعة الري في القرن الثالث عشر . بمتحف
اللوفر</p> |
| | <p>١٣ إناء من الخزف ذي البريق المعدني . من
العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر . بمتحف
اللوفر</p> |
| | <p>١٤ إناء أدوية من خزف منقوش بألوان متعددة .
سلطانية في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر .
بمتحف فكتوريا وألبرت</p> |
| | <p>١٥ إناء أدوية من خزف منقوش باللون الأزرق
القائم . فاينزا في القرن الخامس عشر . بمتحف
فكتوريا وألبرت</p> |
| اللوحة ٦ | <p>١٦ صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر
وأزرق . بلنسية . في القرن الخامس عشر .
بمتحف فكتوريا وألبرت</p> |

الصفحة	الرقم	الموضوع
٣٩	١٧	صحن من الخزف السوسى فى القرن التاسع . متحف اللوفر
٤٢	١٨	غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة . إيران فى القرن الحادى عشر . المتحف المتروبوليتان بنيويورك
٤٥	١٩	صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . إيران فى القرن العاشر . بمتحف اللوفر
	٢٠	الأواح من القاشانى المنقوش بالألوان العديدة
اللوحة ٧	٢١	آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بمتحف
	٢٢	الفنون الزخرفية فى باديس
	٢٣	لوحة من تزيينات القاشانى المنقوش . دمشق
اللوحة ٨		فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس
٥٢	٢٤	قنينة من الخزف المنقوش . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بالمتحف البريطانى
٥٣	٢٥	إبريق من الخزف المنقوش . دمشق فى القرن السادس عشر . بمتحف اثينولى فى أكسفورد
	٢٦	كأس من الزجاج الموه بالينا . من صناعة سورية فى القرن الثالث عشر . بالمتحف البريطانى
اللوحة ٩	٢٧	مشكاة من الزجاج الموه بالينا . من صناعة سورية فى القرن الرابع عشر . بمتحف اللوفر

اللوحة	الرقم	الوصف
٩	٢٨	قنينة من الزجاج الموه بالينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بمتحف اللوفر
	٢٩	إناء من الزجاج الموه بالينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بمتحف البريطانى
١٠	٣٠	نسيج من الحرير . بغداد . أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادى عشر . بمدينة ليون فى أسبانيا
صفحة ٥٨	٣١	مشكاة مدهونة بالينا . سورية فى القرن الرابع عشر . بدار الآثار العربية بالقاهرة
صفحة ٦٠	٣٢	رنوك إسلامية
	٣٣	نسيج من الحرير . إيطاليا فى القرن الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١١	٣٤	نسيج من الحرير . صينى فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٢	٣٥	خامز من المديباج الفارسى . القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس
صفحة ٧٢	٣٦	منظر تفصيلى من نسيج حريرى . إيطاليا فى القرن السادس عشر . بمتحف الأهلى فى فلورنسة
اللوحة ١٣	٣٧	نسيج من الحرير . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس

	الشكل
	٣٨
	نخل من الحرير . إيطالي من القرن السادس عشر . متحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٣	٣٩
	نخل من الحرير . من نسج وليم موريس سنة ١٨٨٤ . متحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٤	٤٠
	سجادة ذات وبر من جامع أردبيل . فارسية مؤرخة سنة ١٥٤٠ . متحف فكتوريا وألبرت
صفحة ٧٧	٤١
	حشوة من الخشب المحفور . مصر في القرن العاشر أو الحادي عشر . بدار الآثار العربية بالقاهرة
	٤٢
	حوض من الرخام . سوري . مؤرخ ١٢٧٧ - ٨ . متحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٥	٤٣
	حشوات خشبية من ضريح في القاهرة . مؤرخة سنة ١٢١٦ . متحف فكتوريا وألبرت
	٤٤
	سقف من الخشب المحفور . القرن الحادي عشر . بالتحف الأهلي في بالرمو
اللوحة ١٦	٤٥
	مصرعات باب فيها حشوات من العاج المحفور والمكفت . القاهرة في القرن الخامس عشر . متحف فكتوريا وألبرت
	٤٦
	رسم هندسي إسلامي
صفحة ٨٠	٤٧
صفحة ٨١	٤٨
	الأساس الهندسي للرسم المنصور في شكل ٤٧

من رسم ليرزا أكبر . إيران في أوائل القرن
التاسع عشر

٤٩ علبة من العاج المحفور . قرطبة . سنة ٩٦٤
عديدي

٥٠ علبة من العاج المحفور . قرطبة سنة ١٠٠٥
اللوحه ١٧ كاتدرائية باميلونا

٥١ علبة من العاج المحرم . القاهرة . القرن
الرابع عشر . بالمتحف البريطاني

٥٢ ابريق من البلور . فاطمي من القرن العاشر
اللوحه ١٨ بكاتدرائية سان مارك بالبندقية

٥٣ علبة من العاج المنقوش . عربية من صقلية
صفحة ٨٥ في القرن الثالث عشر بمجموعة خاصة في باريس

٥٤ باطن جلد كتاب . القاهرة في أواخر
القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر

اللوحة ١٩ بمتحف فكتوريا وألبرت
جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت : ٥٥

شكل ٥٥ - فارسي من القرن السابع عشر . ٥٦

شكل ٥٦ - من صناعة البندقية في القرن ٥٧

اللوحة ٢٠ السادس عشر . شكل ٥٧ - من صناعة البندقية ٥٨

في سنة ١٥٤٦ . شكل ٥٨ - ألماني حول
سنة ١٤٨٣

صفحة ٩٦	زخرفة إستلاية أساسها رسم لليوناردو دافنشى	٥٩
اللوحة ٢١	استخدام الحروف العربية فى الزخرفة المنظر الرئيسى من لوحة تتويج العذراء المصور فرا ليوليبي (بفلورنسة) وفوقه صورة مكبدة لجزء منه يرى فيه حروف عربية فى الوشاح الذى يحمله الملائكة	٦٠
اللوحة ٢٢	مسجد قايتباى بالقاهرة	٦١
اللوحة ٢٣	داخل قبة الصخرة بيت المقدس	٦٢
اللوحة ٢٤	الاسجد الجامع بدمشق	٦٣
اللوحة ٢٥	داخل المسجد الجامع فى قرطبة	٦٤
صفحة ١٣٤	نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص	٦٥
اللوحة ٢٦	فى جامع ابن طولون بالقاهرة	٦٦
	باب النصر فى القاهرة (١٠٨٧)	٦٧
اللوحة ٢٧	بوابة قصر ثينانيف ليزافنيون — شرفات (القرن الرابع عشر)	٦٨
صفحة ١٥٢	نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين	٦٩
صفحة ١٥٠	نماذج من عقود وشرفات	٧٠
صفحة ١٥٣	نماذج من المآذن والأبراج	٧١
صفحة ١٥٦	نماذج من الكتابات الكوفية والقوطية	٧٢

فهرس الكتاب

مقدمة العرب	١
الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية	٣
الفن الإسلامي وأثره على فن التصوير في أوروبا	١٠٣
فن العمارة	١١١
مراجع	١٦١
كشف	١٦٢
فهرس الصور واللوحات	١٧٤
فهرس الكتاب	١٨١

المركز القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة



الإشراف اللغوي : عبد الرحمن حجازي

الإشراف الفني : حسن كامل

تصميم الغلاف : عمرو الكفراوي

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة